

Aránzazu Calderón Puerta

METAMORFOZA JAKO DOŚWIADCZANIE GRANIC.
WARIANTY MOTYWU PRZEMIANY W MAŁYCH FORMACH
WSPÓŁCZESNEJ PROZY EUROPEJSKIEJ (José María Merino,
Natasza Goerke, Bernardo Atxaga, Dino Buzzati)

Nuevas miradas sobre el fenómeno de la metamorfosis en el relato europeo contemporáneo (José María Merino, Natasza Goerke, Bernardo Atxaga y Dino Buzzati).



Reptiles, M. C. ESCHER.

Praca doktorska napisana w Instytucie Badań Literackich PAN
pod kierunkiem prof. ALINY BRODZKIEJ-WALD
(promotor zastępczy prof. Grażyna Borkowska)
oraz
na Uniwersytecie Autónoma w Madrycie
pod kierunkiem prof. TOMÁSA ALBALADEJA MAYORDOMA

Ince

Pragnę gorąco podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej pracy. Przede wszystkim prof. Grażynie Borkowskiej za pomoc i wsparcie na ostatnim etapie.

Osobne podziękowania winna jestem Kasi Chmielewskiej. Praca ta powstała w ogromnym stopniu dzięki naszym wspólnym zajęciom z teorii literatury XX wieku.

Dziękuję też rodzicom i Tomkowi Żukowskiemu za wsparcie i cierpliwość.

SPIS TREŚCI:

WPROWADZENIE.

Metamorfoza jako subwersja fantastyczna.....	6
1. Geneza.....	6
2. Metodologia.....	7
3. Ramy teoretyczne: literatura fantastyczna (la literatura fantástica).....	8
4. Efekt samowitości i strach: pewne motywy charakterystyczne dla literatury fantastycznej.....	15
5. Problematyka: motyw metamorfozy.....	18
6. Perspektywa społeczna (socjologiczna).....	21
7. Perspektywa metaliteracka.....	24

RESUMEN (Streszczenie po hiszpańsku).....	28
--	-----------

CZĘŚĆ PIERWSZA. Metamorfozy metaliterackie.....	41
--	-----------

ROZDZIAŁ I. José María Merino – metamorfoza

jako marzenie o tożsamości.....	42
1. Nie rezygnować z marzeń.....	43
2. Marzenie-sen i rytuał.....	51
3. Marzyciele ogarnięci niepokojem.....	57
4. Niemożliwość pamięci.....	69
5. Niebezpieczeństwo marzeń/snów.....	86
6. (Nie)możliwa komunikacja.....	89

ROZDZIAŁ II. Literatura do kwadratu w opowiadaniu *Parasol*

Nataszy Goerke na tle trzech opowiadań Julio Cortáзара.....	96
1. Patrzeć na niesamowitość.....	96
2. Stan zawieszenia.....	99
3. Metamorfoza: motyw sobowtóra.....	101
4. Uruchomienie maszyny literackiej.....	104
5. Obsesyjne powtórzenie jako struktura.....	106
6. Zacierając granice podróży.....	110
7. Metamorfoza i objawienie.....	112
8. Metaliterackość: literatura pożerająca własne dzieci.....	114
9. Narracja w cierpieniu.....	118

ROZDZIAŁ III. Metamorfoza jako maska (literatury)

w <i>Obabakoak</i> Bernardo Atxagi.....	121
1. Coś w rodzaju wstępu do <i>Obabakoak</i>	121
2. <i>Margarete i Heinrich, bliźniaki</i>	121
3. Narrator i metaliterackość.....	122
4. <i>Margarete i Heinrich: gender trouble</i>	127
5. <i>Margarete i Heinrich: błędne koło (braku) determinizmu</i>	137
6. Literatura jako mimesis samej literatury.....	144

7. Dwa przeciwstawne światy: Obaba i Hamburg.....	145
8. Inność w opowiadaniu <i>Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego</i>	146
9. Dziecko-dzik: przemiana jako pozostająca wątpliwość.....	147
10. List Lizardiego a problem dominacji.....	149
11. (Meta)literackość i jej sztuczność: pomieszczenie poziomów narracyjnych.....	153

CZĘŚĆ DRUGA: Metamorfozy dyskursów społecznych..... 157

ROZDZIAŁ IV. Metamorfoza jako krytyka społeczna w opowiadaniach Dina Buzzatiego.....158

1. Przemiana, ciało i dyskursy społeczne.....	158
2. "Wiek to wina".....	159
3. Ciało jako miejsce wykluczenia.....	161
4. Stereotypy mizoginiczne.....	164
5. Kobieta poświęcona i ofiarowana.....	166
6. Kobieta egoistyczna i powierzchowna.....	170
7. Mizoginiczny stereotyp <i>femme fatale</i>	180
8. Ideał męskości i kryzys wieku średniego.....	191
9. Parodia męskości.....	196
10. Zakończenie.....	201

ROZDZIAŁ V. Metamorfoza jako problematyzowanie tożsamości kulturowej i płciowej w opowiadaniu *Wizyta* Nataszy Goerke..... 204

1. <i>Polska do wymiany</i>	204
2. Parodia jako działalność wywrotowa: od społecznego do literackiego.....	206
3. Język jako praktyka symboliczna.....	208
4. Alienacja w ciele i przez ciało.....	211
5. Rytuał inicjacji: od sali porodowej Butler do fotela ginekologicznego Goerke.....	215
6. Od życia do literatury i <i>vice versa</i>	216
7. Tradycja i sztuka przedstawienia.....	217
8. Kradzież i nieprzydatność języka tradycji.....	226

PODSUMOWANIE I WNIOSKI..... 230

CONCLUSIONES (wnioski po hiszpańsku).....238

ANEKS 1: TŁUMACZENIE OPOWIADAŃ JOSEGO MARII MERINA (przez Katarzynę Guzewicz)..... 245

1. Kuzynka Rosa.....	245
2. Dolina ciszy.....	252
3. Czarownica Zarasja.....	258
4. Ptaki.....	265
5. Niemożliwość pamięci.....	279

**ANEKS 2: TŁUMACZENIE OPOWIADANIA
WYJAŚNIENIE LISTU KANONIKA LIZARDIEGO
BERNARDA ATXAGI**

(przez Tomasza Żukowskiego)..... **290**

ANEKS 3: TŁUMACZENIE OPOWIADAŃ DINA BUZZATIEGO
(przez Alicję Włodarczyk i Krystynę Szwałd)..... **302**

1. Osiemnasty dołek..... 302
2. Teddy boys..... 306
3. Łowcy starców..... 311
4. Samobójstwo w parku..... 317
5. Bestia za kierownicą..... 323
6. Mała kusicielka..... 328
7. Wrona..... 333
8. Dziewczyna, która spada..... 334

BIBLIOGRAFIA..... 338

WPROWADZENIE: Metamorfoza jako subwersja fantastyczna

[L]a amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra¹.

No deberíamos hablar de literatura fantástica, pues la fantasía es una parte, no rechazable por cierto, de lo que hemos convenido en llamar realidad. Por lo demás, ignoramos si el universo pertenece al género real o al género fantástico².

1. Geneza

U źródeł niniejszej rozprawy legła współpraca z profesor literatury współczesnej Aliną Brodzką-Wald³. Pod jej opieką napisałam artykuł *Interpretaciones de la metamorfosis en cuatro relatos del siglo XX: tradición y novedad* (*Interpretacje metamorfozy w czterech opowiadaniach XX wieku: tradycja i nowość*), który był jednocześnie pracą dyplomową obronioną na Podyplomowych Studiach Humanistycznych w Instytucie Badań Literackich PAN w 2004 roku⁴. Inspiracją były dla mnie postaci oraz dzieła Franza Kafki i Brunona Schulza, bezsprzeczne punkty odniesienia dla literatury XX wieku. W tamtym okresie oddawałyśmy się z Inką pracy i długim rozmowom (z lampką wina w dłoni) na temat opowiadań Brunona Schulza, Julia Cortáзара i Bernarda Atxagi. Wtedy właśnie narodził się pomysł napisania rozprawy doktorskiej na podobny temat. Zdecydowałyśmy, że będziemy kontynuować pracę nad opowiadaniem jako gatunkiem literackim. Postanowiłyśmy

1

¹ „Najbardziej wyrafinowana groźba kryje się w sile słowa”. P.O. Arán, *En torno al problema del género fantástico*. „Quimera” n° 5, Barcelona, lipiec–sierpień 2002, s. 17 (tłumaczenie Ewy Marczał).

² „Nie powinniśmy mówić o literaturze fantastycznej, ponieważ fantastyczność jest nieodzowną częścią tego, co umownie nazywamy rzeczywistością. Poza tym tak naprawdę nie wiemy, do którego gatunku należy świat: realistycznego czy fantastycznego”. J.L. Borges za: J.M. Merino, *La impregnación fantástica: una cuestión de límites*. „Quimera” n° 5, Barcelona lipiec–sierpień 2002, s. 17 (tłumaczenie Ewy Marczał).

³ Profesor Alina Brodzka-Wald urodziła się w Warszawie w 1929. Pracowała w Instytucie Badań Literackich PAN niemal od momentu jego powstania. Spotkałam się z nią w 2003 w czasie studiów podyplomowych w IBL-u. Z naszych rozmów wyłonił się pomysł tej pracy, a Inka – tak kazała się do siebie zwracać – została moją promotorką. Jej żywość w czytaniu i rozumieniu literatury, ciekawość oraz życzliwość dla ludzi i świata, która przenikała jej studia nad kulturą, były dla mnie i pozostaną jedną z najważniejszych inspiracji. Inka zachorowała i zmarła przed ukończeniem tej pracy.

⁴ Opublikowane jako *El fenómeno de la metamorfosis en “La última escapada del padre”, de Bruno Schulz, “Axolotl” y “Tía en dificultades”, de Julio Cortázar y “Lista del canónigo Lizarra”, Bernardo Atxaga w La metamorfosis en las literaturas en lengua española*. Ed. G. Menczel y L. Scholz, Uniwersytet Eötvös Loránd, Budapeszt 2006, ss. 56–65.

poszukać nowego podejścia do problematyki związanej z tak wyeksplotowanym motywem, jakim jest metamorfoza – takiego, które oddalałoby się od tradycyjnych interpretacji i tematyki (zwłaszcza mitologicznej). W tym celu odwołałyśmy się do prądów i teorii rozwijających się głównie w XX wieku. Szukałyśmy podejścia, które umożliwiłoby znalezienie odpowiedzi na następujące pytania: dlaczego motyw metamorfozy jest nadal tak atrakcyjny i często powraca w twórczości współczesnych autorów, mimo że nie jest nowy? Jakie możliwości interpretacyjne w sobie kryje? Czym opowiadania współczesne różnią się od tradycyjnych narracji o przemianie? A przede wszystkim: co owe teksty mówią nam o nas samych, żyjących w XXI wieku? Rezultatem tych rozważań jest praca, którą czytelnik trzyma w ręku, będąca owocem wyteżonych badań nad wybranymi tekstami. Oczywiście w żadnym wypadku nie wyczerpuje ona możliwości interpretacyjnych tych tekstów ani wszystkich kontekstów przypisanych motywowi przemiany.

2. Metodologia

Za metodologiczny punkt wyjścia przyjęłyśmy to, co Claudio Guillén nazywa modelem A, czyli jeden z trzech modeli ponadnarodowości, którymi zajmuje się komparatystyka. Guillén definiuje go tak:

Najczęściej prowadzi się studia nad zjawiskami i całościami ponadnarodowymi, które implikują poziom międzynarodowy rozumiany albo jako związki genetyczne i inne relacje między autorami a procesami należącymi do różnych kręgów narodowych, albo jako wspólne przesłanki kulturowe⁵.

Mnie zainteresował szczególnie ten drugi aspekt. Starałam się zagłębić w każdy z tekstów z osobna i doszłam do wniosku, że pewne problemy związane z dyskursem i kulturą wydają się wspólne dla autorów wywodzących się z różnych tradycji językowych: włoskiej, hiszpańskiej, baskijskiej i polskiej. Chciałabym nadmienić, że jednym z plusów niniejszej pracy jest fakt, iż pracowałam na tekstach oryginalnych. Pozwoliło mi to na odmienne, bliższe i bardziej wnikliwe spojrzenie na kulturę źródła; praca na tekstach tłumaczonych nie dałaby mi takiej możliwości.

⁵ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona 2005, s. 96 (tłumaczenie Ewy Marczak).

Podczas analizy i interpretacji dzieł literackich odwoływałam się do wielu dziedzin wiedzy, takich jak socjologia, filozofia, krytyka feministyczna, psychologia społeczna, krytyka sztuki czy badania postkolonialne, a także do tradycyjnych obszarów filologicznych, czyli teorii i historii literatury oraz krytyki literackiej. Interdyscyplinarny charakter pracy jest jednym z jej fundamentów metodologicznych. Zastosowanie narzędzi wywodzących się z różnych dyscyplin pozwoliło poszerzyć możliwości interpretacyjne w przypadku wszystkich tekstów.

Myślę, że było to możliwe między innymi dzięki zwrotowi, jaki w ostatnim czasie nastąpił w narracji nauk społecznych. Zwrot, który „wiąże się z większym zainteresowaniem językiem, dyskursem i praktykami dyskursywnymi, a także z ideą, że znaczenie ma naturę kontekstualną”⁶, prowadzi do ciekawego i owocnego spotkania dyskursu literackiego i społecznego. W swojej pracy staram się udowodnić, że literatura jest jedną z form dyskursu kultury i jako taka działa w pewnym sensie jak filtr, który pozwala analizować i kwestionować mechanizmy rządzące dyskursem społecznym. Jak pisze Edward W. Said w *Orientalizmie*: „społeczeństwo i kultura literacka mogą zostać zrozumiane i badane wyłącznie jako całość”⁷.

Moim celem zatem było przeanalizowanie, jakby to zrobiłby Roland Barthes, fragmentów dyskursu – w tym przypadku tekstów literackich – które odwołują się do wciąż żywych wartości kultury Zachodu: „System dyskursu jest sposobem przedstawiania świata. Formacją dyskursywną nazywamy zbiór wypowiedzi”⁸. Literatura jako dyskurs, który służy przedstawianiu w określony sposób świata ludzkiego, zyskuje tutaj wartość dodaną, zwłaszcza w przypadkach, w których nabiera charakteru subwersywnego, tak jak w omawianych przeze mnie tekstach. Literatura nie zajmuje się twierdzeniami, lecz problemami, przy pomocy metafor jest zdolna wytrącić świat z utartych kolein jego istnienia.

3. Ramy teoretyczne: literatura fantastyczna (literatura fantástica)

Wśród autorów, którzy znaleźli się w kręgu mojego zainteresowania, jest Włoch Dino Buzzati (1906–1972), urodzony w San Pellegrino pod Belluno. Twórczość Buzzatiego, który przez całe życie mieszkał w Mediolanie, jest w szczególny sposób związana z jego biografią. Punktem wyjścia jego opowiadań są zdarzenia życia codziennego, „które niepostrzeżenie dla

⁶ S. Hall. Cyt. za: *Psicología social*. A.R. Lindesmith *et al*, Ed. T. XXI, Madryt 2006, s. 7.

⁷ E.W. Said, *Orientalismo*. Ed. De bolsillo, Barcelona 2008, s. 53. *Orientalizm*, Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 64.

czytelnika pogrążają się w atmosferze dusznego koszmaru, przenikającego wszystko nieokreślonego zagrożenia. W najlepszych opowiadaniach Buzzati kreuje gęstą, naładowaną atmosferę, po mistrzowsku buduje i stopniuje napięcie”⁹. Do najważniejszych dla niego tematów należą: „życie jako oczekiwanie i niespełniona nadzieja, egzystencjalny lęk przed niewiadomym, nieubłagany upływ czasu, godność w obliczu tego, co on sam nazywa wydarzeniem”¹⁰. Ze zbioru jego opowiadań *Il Colombero* wybrałam następujące teksty: *Łowcy starców* (*Cacciatori di vecchi*), *Dziewczyna, która spada* (*Ragazza che precipita*), *Bestia za kierownicą* (*Belva al volante*), *Osiemnasty dołek* (*Diciottesima buca*), *Teddy boys*, *Wrona* (*La cornacchia*), *Mała kusicielka* (*Piccola Circe*) i *Samobójstwo w parku* (*Suicidio al parco*)¹¹.

Z tomu *50 cuentos y una fábula* (50 opowiadań i jedna bajka) Hiszpana Joségo Marí Merina (ur. 1941) wybrałam opowiadania: *Kuzynka Rosa* (*La prima Rosa*), *Dolina ciszy* (*Valle del silencio*), *Ptaki* (*Pájaros*), *Niemożliwość pamięci* (*Imposibilidad de la memoria*) oraz *Czarownica Zarasja* (*Zarasia, la maga*)¹². Merino to zarówno prozaik, jak i poeta. Tworzy także literaturę dla dzieci i młodzieży. Urodził się w A Coruñii, dzieciństwo zaś spędził w Leon. Studiował prawo na Uniwersytecie Complutense w Madrycie. Otrzymał między innymi Nagrodę Krytyki (*Premio de la Crítica*) (1985) za powieść *La orilla oscura*. W swoich dziełach, zwłaszcza w przypadku krótkich form, łączy przyjemność opowiadania z refleksją na temat samego aktu opowiadania. Dla Merina natura ludzka jest zdeterminowana narratywizacją doświadczenia – zarówno jawy, jak i snu. Świat, który tworzy, wywodzi się z wyobraźni romantycznej oraz z opowiadań symbolicznych i ekspresjonistycznych, co nie oznacza, że nie można w nim znaleźć śladów krytyki współczesności. Jego opowiadania „badają granice i pomieszanie rzeczywistości i snu w ramach tradycji fantastycznej”¹³. Zainteresowanie Merina pułapkami metaliterackimi „wypływa z tego samego źródła gnoseologicznego, co problem granic poznania i doświadczenia”¹⁴.

Baskijski pisarz i poeta Bernardo Atxaga urodził się w Asteasu (Guipúzcoa) w 1951 roku. Swój pierwszy zbiór wierszy opublikował w roku 1976. Jest autorem licznych książek dla dzieci i młodzieży, scenariuszy słuchowisk radiowych i sztuk teatralnych. Największy rozgłos przyniosły mu jednak powieści, które zostały przetłumaczone na wiele języków.

⁸ Hall. Cyt. za: A.R. Lindesmith, *Psicología social*. Op. cit., s. 7.

⁹ J. Ugniewska (red.), *Historia literatury włoskiej XX wieku*. PWN, Warszawa 2001, s. 151–152.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Tłumaczenie na język polski w aneksie 3 niniejszej pracy.

¹² Tłumaczenie na język polski w aneksie 1.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., s. 657.

Pierwsza z nich, *Bi anai* (*Dwaj bracia*), otrzymała w 1985 roku Nagrodę Krytyki, a *Obabakoak* (*Historia Obaby*, 1988) zdobyła Nagrodę Krytyki (Premio de la Crítica), Nagrodę Euskadii oraz Narodową Nagrodę Literacką (Premio Nacional de la Literatura). W 2005 książka ta została przeniesiona na ekran przez Montxa Armendáriz. Inne powieści Atxagi to m.in. *Gizona bere bakardadean* (*Samotny człowiek*, 1993) i *Zeru horiek* (*Niebo*, 1995). W 2003 roku pisarz opublikował *Soinujolearen semea* przetłumaczoną na hiszpański jako *Syn akordeonisty*. Jednym za najważniejszych bohaterów jego prozy – obok awangardy i realizmu magicznego – jest natura. Inspiracją dla postaci w jego powieściach są najczęściej mieszkańcy Kraju Basków (Euskadii). Z jego dzieła *Obabakoak* (1989) wybrałam dwa opowiadania: *Margarete i Heinrich, bliźniaki* (*Margarete y Heinrich, gemelos*) oraz *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego* (*Exposición de la carta del canónigo Lizardi*)¹⁵.

Ze zbioru *Fractale* polskiej pisarki Nataszy Goerke wybrałam teksty *Wizyta* i *Parasol*. Ten ostatni poddałam analizie i interpretacji w zestawieniu z trzema opowiadaniem argentyńskiego pisarza Julia Cortáзара (1914–1984): *Aksolotl*, *Daleka* i *Babie lato*¹⁶. Goerke urodziła się w Poznaniu w 1962 roku. Píše przed wszystkim utwory o charakterze groteskowo-surrealistycznym, w których często pojawia się ironia i czarny humor. Opublikowała do tej pory *Fractale. Sklepy prześcieradłowe* (1994) (wydanie poprawione w 2004), *Księgę pasztetów* (1997), *Pożegnania plazmy* (1999) oraz *47 na odlew* (2002)¹⁷.

Niemal wszyscy autorzy pojawiający się w niniejszej pracy to pisarze europejscy; wyjątek stanowi Argentyńczyk Julio Cortázar, który jednak w dużej mierze pozostaje spadkobiercą tej tradycji. Moim celem było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jakie aspekty kulturowe i związane z dyskursem są wspólne dla wszystkich wybranych dzieł i w jakim stopniu stanowią one odzwierciedlenie problemów dręczących człowieka z przełomu XX i XXI wieku.

Autorzy hiszpańskojęzyczni, a także Dino Buzzati i Bernardo Atxaga zostali uznani przez krytyków i literaturoznawców hiszpańskojęzycznych za przedstawicieli literatury fantastycznej. Co rozumie się przez to określenie? W kręgu krytyki hiszpańskojęzycznej pewne teksty klasyfikujemy jako „fantastyczne” ze względu na rodzaj problemów, które podejmują. Tego typu teksty ukazują czytelnikowi aspekty świata przedstawionego, których przyswojenie wymaga większego wysiłku niż w przypadku innych tekstów fikcyjnych. Ich

¹⁵ Tłumaczenie opowiadania na język polski w aneksie 2.

¹⁶ W swojej pracy skorzystam z tłumaczeń Zofii Chądzyńskiej i Marty Jordan. J. Cortazar, *Opowiadania*. (2 tomy) Muza, Warszawa 2009.

rysem charakterystycznym jest to, że rzeczywistość przedstawiona nie pokrywa się „w jakimś lub żadnym aspekcie z doświadczeniem rzeczywistości pozatekstowej”¹⁷. Tak dzieje się w przypadku istot z zaświatów, niemożliwych gier z czasem (czas cykliczny, równoległy i symultaniczny itp.) czy materializowania się snów. „To właśnie obecność niemożliwego prowadzi do największych problemów z systematyzacją i analizą” tekstów fantastycznych¹⁹.

Ten obszar literatury, mimo że wciąż niszowy, w ostatnich latach zaczął na powrót cieszyć się zainteresowaniem hiszpańskojęzycznej krytyki. Tymczasem chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na rozróżnienie literatury fantastycznej i innych gatunków poruszających podobną tematykę, nie będących jednak gatunkami pokrewnymi.

W ciągu ostatnich dziesięcioleci literatura fantastyczna spotykała się z coraz większym zainteresowaniem w obszarze badań literackich. Powstało wiele esejów teoretycznych, studiów z zakresu historii literatury fantastycznej, monografii o autorach i ich dziełach. Jednak fakt ten w niewielkim tylko stopniu wpłynął na obecność gatunku w świecie akademickim, w którym zazwyczaj nadal jest uważany za gatunek pośledni lub – co gorsza – za rodzaj „podliteratury” (wystarczy przejrzeć kanon lektur w programach studiów, zwłaszcza hiszpańskich, żeby zdać sobie sprawę z marginalnej pozycji, jaką wciąż zajmuje literatura fantastyczna). Podobny mechanizm działa w przypadku zwykłych czytelników przyzwyczajonych do tego (za co w dużym stopniu należy obarczać winą filmy fantastyczne wątpliwej jakości), aby traktować ten gatunek jako zbiorowisko dziwnych zdarzeń i przerażających stworów, będących produktem rozgorączkowanej wyobraźni. Niewiele pomaga też podział stosowany przez rynek wydawniczy, który miesza literaturę fantastyczną z innymi gatunkami, takimi jak fantasy (Tolkien, *Harry Potter*) czy science-fiction, podczas gdy ich funkcjonowanie i efekty oddziaływania są diametralnie różne.

Literatura fantastyczna to coś więcej. W przeciwieństwie do tego, co można by sądzić, jest gatunkiem całkowicie realistycznym, jej głównym tematem jest bowiem rzeczywistość. Podwójne postacie, równoległe wymiary (czas i przestrzeń), odmieńcy, zerwanie z racjonalną przyczynowością, mylenie snu i jawy, zamazanie granic między rzeczywistością, a fikcją... Tematy i motywy, które składają się na świat fantastyczny, są bez wątpienia wyrazem subwersywnej woli. Jeśli przyjąć, że literatura „realistyczna” ukazuje nam po prostu to, co „rzeczywiste”, to literatura

¹⁷ W wersji hiszpańskiej tej pracy z oczywistych przyczyn znajdują się rozszerzone informacje o polskiej pisarce.

¹⁸ R. Campa, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci editore, Rzym 2000, s. 19.

fantastyczna idzie o wiele dalej: przekracza granice rozumu mającego tendencje do ujednolicania i redukowania, rządzącego postrzeganiem przez nas świata i nas samych. Element fantastyczny – zawsze umiejscowiony w codzienności – ukazuje inne perspektywy, które czasami są nie tyle nowymi wariantami, ile raczej odwróceniem porządku, który jest odczuwany jako opresyjny i niewystarczający. To, co „inne”, ukryte, wychodzi na światło dzienne, żeby zburzyć i skomplikować naszą wizję tego, co uważamy za rzeczywiste. Tak więc umiejscowienie literatury fantastycznej na przeciwnym biegunie do literatury realistycznej wątpliwa przysługa w wypadku tej pierwszej²⁰.

Jak widzimy, literatura fantastyczna jako gatunek posiada długą tradycję w historii literatury hiszpańskojęzycznej, a jej początki sięgają epoki romantyzmu. Według Joségo Marí Merina:

Nowoczesna fantastyka, taka, jaką znamy dzisiaj, wyrasta z romantyzmu: włącza do kanonu literackiego i artystycznego tematy należące do kultury ludowej, do obszaru cudowności i przesądu.

Nowoczesna fantastyka ze spokojem wkracza w życie codzienne, co wcześniej było możliwe jedynie w przypadku baśni [...]. Wiek XIX stanie się kulminacją pozytywizmu, naukowości, oddali na bok romantyczne pozostałości, a to, co fantastyczne odsunie w kąt [...].

Zdawało się, że wiek XX przywróci do życia realizm i ukaże ostateczny triumf racjonalizmu. Jednak bilans sztuki dwudziestowiecznej dowodzi, że wszelkie formy komunikacji estetycznej karmią się tym, co niepokojące, dziwne²¹.

To, co fantastyczne, także w mojej opinii okazuje się pasjonujące, ponieważ „pozwała pisarzom na różnorodne polemiczne interpretacje dotyczące tego, co jest zgodne z porządkiem, co jest normalne i rzeczywiste”²². Pozwala nam spojrzeć nowym okiem na świat wokół, co może się okazać odkrywczym:

Istnieją różne sposoby patrzenia na rzeczywistość; odejście od tego najbardziej konwencjonalnego spojrzenia nie musi być formą ucieczki od rzeczywistości,

¹⁹ Ibid.

²⁰ D. Roas, *Lo fantástico: literatura y subversión*. “Quimera” n° 5, Barcelona lipiec–sierpień 2002, ss. 14–15 (tłumaczenie Ewy Marczak; podkreślenie A.C.P.).

²¹ J.M. Merino, *La impregnación fantástica...* Op. cit., s. 27 (tłumaczenie Ewy Marczak).

²² P.O. Arán, *En torno al problema...* Op. cit., s. 16.

wręcz przeciwnie, może prowadzić do odkrycia jej najbardziej znaczących aspektów²³.

Zgadzam się z Mery Erdal Jordan²⁴, która twierdzi, że nie można oddzielić pojęcia literatury fantastycznej od języka, który ją tworzy. Jordan dzieli literaturę fantastyczną na typy w zależności od funkcji, jaką pełni:

- Wiek XIX, romantyzm, który akceptuje sferę „fantastyczną” (możliwość istnienia innych światów), a także niezwykle stany ducha ludzkiego; pozytywizm, który szuka „psychofizycznego” wytłumaczenia dla zjawisk fantastycznych i przeciwstawia sobie w sposób radykalny to, co rzeczywiste, i nierzeczywiste.

- Wiek XX, modernizm podtrzymuje wiarę w język jako instrument o charakterze ikonicznym, zdolny do odkrywania i opisywania świata. I wreszcie postmodernizm, który kwestionuje zdolność języka do przedstawiania świata przez podkreślenie jego formalnego charakteru i nadanie mu własnej autonomii.

Jak wskazuje Jordan, możemy przeciwstawić fantastykę romantyczną, która stara się oswojać to, co nadnaturalne (tajemnicze miejsca – model gotycki), fantastykę o charakterze realistycznym, która traktuje element nadnaturalny jako obcy. W epoce pozytywizmu podkreśla się subiektywny charakter zjawisk fantastycznych, co tłumaczy jednocześnie ich występowanie w przestrzeni codzienności. Mnie jednak interesuje przede wszystkim to, co Jordan nazywa fantastycznością rozumianą jako zjawisko językowe, a co jest elementem charakterystycznym dla prozy współczesnej. Ciekawi mnie to, co zaciera granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, przekraczając ustalony porządek²⁵. Dychotomia fantastyka tradycyjna–fantastyka nowoczesna opiera się na istnieniu lub braku wahania w stosunku do porządku zdarzeń. Jak już wspominałam, nowoczesna fantastyka należy raczej do fantastyki języka i dlatego tak ważne są dla niej dwie

²³ J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., s. 27 (tłumaczenie Ewy Marczak).

²⁴ M.E. Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Iberoamericana, Madryt 1998.

²⁵ Jak będziemy się mogli przekonać dalej, także motyw metamorfozy w literaturze fantastycznej ostatnich dziesięcioleci przekracza swój dysocjacyjny charakter z okresu romantyzmu. Wykracza poza ramy jednostki, aby przedostać się na poziom dyskursu (językowego, społecznego i kulturowego).

charakterystyczne dla języka i pozornie sprzeczne cechy: autonomia i referencyjność. Z drugiej strony fantastyka tradycyjna wpisywałaby się w fantastyczność percepcji. Jak wskazuje Jordan, wiele dzieł literackich z XX i XXI wieku może należeć zarówno do pierwszego, jak i do drugiego nurtu, co oznacza, że podział chronologiczny nie jest tu sprawą zasadniczą.

Jordan mówi także o „fantastyce jako wytworze języka”, mając na myśli teksty, w których wyraźnie została ukazana językowa esencja elementu fantastycznego. W tych przypadkach zależność między językiem a rzeczywistością jest całkowicie arbitralna i formalna. Podkreśla się autonomię systemu języka w celu unaocznienia, że jego powiązania ze sferą pozatekstową są dowolne i nie stanowią warunku koniecznego. Teksty te mają swego rodzaju „hiperświadomość” zdolności tworzenia rzeczywistości niezależnie od jakiegokolwiek punktu odniesienia. Jako przykłady badaczka podaje opowiadania Borgesa *Aleph* lub *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Zostały w nich opisane światy alternatywne, tworzące sferę umowną, która zostaje zburzona na skutek nadnaturalnego wydarzenia.

Przez zniesienie antynomii wyobraźnia–rzeczywistość – w sferze fantastyki języka obie kategorie stają się równoważne – Jordan wyjaśnia, że w przypadku tego typu literatury język nie służy jako narzędzie do wyrażania tego, co niewidzialne, jak to się działo w okresie romantyzmu, lecz jest celem samym w sobie. Dlatego badaczka mówi też o „ironii absolutnej” w nowoczesnej fantastyce, która przejawia się w paradoksalnym związku z językiem: z jednej strony jest to literatura, która wierzy w językową zdolność przedstawiania, ale jednocześnie uznaje autonomię języka. Dlatego tak wielką wagę – jak zobaczymy później – przykładam w swojej pracy do aspektu metaliterackiego.

Z drugiej strony dzielam zdanie Rosalby Campry²⁶, że nie powinno się ograniczać analizy i interpretacji jedynie do perspektywy, jaką oferuje nam gatunek literacki, do którego zaliczamy tekst będący przedmiotem naszego zainteresowania. W przypadku literatury fantastycznej epoki romantyzmu tradycyjnie stawiano pytanie o to, czy rzecz, o której się opowiada, wydarzyła się naprawdę? W przypadku literatury XX i XXI wieku powinniśmy zrobić krok dalej i „postawić tekstom pytania, które nie będą odnosiły się wyłącznie do ich charakteru fantastycznego, tylko do sfery możliwych znaczeń”²⁷. Campra ma tu na myśli ideologiczne uwikłania tekstów fantastycznych, przy czym podkreśla zwłaszcza ich „powrót

²⁶ R. Campra, *Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social*. Casa de las Américas, XXXIX, n° 213, Hawana 1998, ss. 17–23.

²⁷ Ibid.

do historii, społeczeństwa i polityki”²⁸. Z tych właśnie powodów celem niniejszej pracy uczyniłam taką analizę tekstów literackich, która będzie brała pod uwagę także ich związek z kontekstem społecznym i kulturowym. Tak ujmuję to Claudio Guillén: „historia społeczna, gospodarcza i polityczna łączą się z literacką, czyniąc ją w ten sposób bardziej kompletną i być może bardziej rzeczywistą”²⁹.

4. Efekt „samowitości” i strach: pewne motywy charakterystyczne dla literatury fantastycznej

Jak pisze David Roas, literatura fantastyczna (*literatura fantástica*) już u swych źródeł była najlepszym sposobem wyrażenia lęku przed nieznanym, przed tym wszystkim, co przekracza zdolności poznawcze naszego umysłu: „Świat (a my wraz z nim) traci sens, co niewątpliwie przekłada się na lęk lub strach”³⁰. Na tym właśnie zasadza się efekt fantastyczności. „Nie powinno w związku z tym dziwić nas”, podkreśla ten sam autor, „że Freud w artykule *Das Unheimliche* zwraca uwagę, iż «nieznane» już z etymologicznego punktu widzenia zawiera w sobie element zagrożenia dla człowieka: «W języku niemieckim, słowo *unheimlich* jest przeciwieństwem słowa *heimlich* («intymny»), *heimisch* («domowy»), *vertraut* («oswojony»); można wysnuć stąd wniosek, że jest to coś strasznego, ponieważ nie jest znane (*bekannt*) ani oswojone”³¹. Główną cechą literatury fantastycznej jest właśnie to, że konfrontuje nas z tematami i motywami, które są nieodłącznie związane z naszymi najgłębszymi, indywidualnymi i kolektywnymi lękami.

Chciałabym się skoncentrować na motywie metamorfozy związanym z „subtelny” wahaniem pomiędzy rozpoznaniem a brakiem rozpoznania, które dzięki pamięci leży u podstaw naszej tożsamości indywidualnej i społecznej”³². Jest to motyw, który bardzo często pojawia się w połączeniu z innymi tematami charakterystycznymi dla literatury fantastycznej. Jakimi? Według Jorgego Luisa Borgesa:

Tematów [literatury fantastycznej] jest niewiele, jedynie pięć, i każdy pisarz przetwarza je na swój sposób [...] magiczna przypadkowość, metamorfoza („lub raczej mylenie i utrata tożsamości”), „mieszanie się jawy i snu”, „tematy związane

²⁸ Ibid., s. 18.

²⁹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*. Op. cit., s. 79.

³⁰ D. Roas, *El género fantástico y el miedo*. „Quimera” n° 5, Barcelona lipiec–sierpień 2002, s. 42.

³¹ „Lo ominoso”. W *Obras completas*. T. XVII: *De la historia de unan neurosis infantil y otras obras (1917–1919)*, ed. James Strachey i Anna Freud, Amorrortu Editores, Buenos Aires 1988, s. 220. Cyt. za: D. Roas, *El género fantástico y el miedo*. Op. cit., s. 42.

³² J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., ss. 26–27

z czasem”. Na końcu z pewną niechęcią Borges dodaje: „Ciekawym jest fakt, że nie wspomnieliśmy nic o relacjach żywych ze zmarłymi oraz o innych historiach o zaświatach [...]”³³.

Spośród tematów zaproponowanych przez Borgesa w niniejszej pracy interesują mnie głównie te, które pojawiają się w omawianych opowiadaniach. Z jednej strony będzie to motyw pomieszania jawy ze snem oraz znaczenia szeroko pojmowanych snów w ludzkim życiu, pojawiający się w twórczości José María Merina i Bernarda Atxagi. W celu analizy i interpretacji dzieł pierwszego z wymienionych autorów odwołam się do myśli hiszpańskiej filozof Marii Zambrano³⁴. Jak wskazuje sam Merino, sen wraz z całym bagażem obrazów i pełnych tajemnic relacji jest jednym z tych czynników, które determinują przekraczanie i modyfikację granic między możliwym a niemożliwym stanowiącym element prowadzący do zrozumienia rzeczywistości³⁵.

W związku ze znaczeniem, jakie sny mają w życiu człowieka, autor stwierdza:

Żyjemy w czasach, które cechuje skłonność do zastępowania snów (marzeń) przedmiotami, sprzętami domowymi, samochodami, wyjazdami turystycznymi, w związku z czym tajemnica, a nawet naturalna skłonność do marzenia ulega unieważnieniu [...]. Niewątpliwie jednak sny nadal kształtują nas w dużym stopniu [...] nie możemy zaprzeczyć [...] że sny są bezpośrednim produktem naszej rzeczywistości, a nawet – odważyłbym się dodać – jej najbardziej intymnych obszarów. I w tym punkcie chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że oniryczność rywalizująca ze stanem czuwania jest od dwustu lat częstym elementem narracji, także w przypadku powieści najbliższych kanonowi realistycznemu³⁶.

³³ M.E. Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Cyt. za: w R. Campra, *Más allá del horizonte...* Op. cit., s. 20.

³⁴ María Zambrano (1904–1991), hiszpańska filozofka, uczennica Joségo Ortegi y Gasset. Wykładała na Uniwersytecie w Madrycie. Współpracowała między innymi przy publikacji takich pism, jak *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* oraz *Hora de España*. Podczas hiszpańskiej wojny domowej (1936–1939) pracowała w komisji kultury oraz w komisji zajmującej się pomocą humanitarną. W 1939 roku wyemigrowała do Meksyku. Była wykładowczynią na uniwersytetach na Kubie i w Portoryko. Mieszkała także we Francji, Włoszech i Szwajcarii. Ostatecznie wróciła do Hiszpanii w 1984 roku. W 1981 otrzymała Nagrodę Księcia Asturii (Premio Príncipe de Asturias) w dziedzinie komunikacji i nauk humanistycznych, zaś w roku 1989 Premio Cervantes, najbardziej prestiżową nagrodę w kręgu literatury hiszpańskojęzycznej. Filozofia nie jest dla Zambrano jedynie zagadnieniem problemowym, lecz zdarzeniem. Nawet więcej, jest jednym z najbardziej radykalnych zdarzeń, jakie spotykają człowieka. Opierając się na tej koncepcji, Zambrano uważała, że problemy filozoficzne nie są jedynie problemami natury technicznej, ale kryją w sobie tajemnice i symbole, które należy odsłonić. Tajemnice kryjące się w problemach filozoficznych powinny obejmować zasadnicze tematy transcendencji, życia ludzkiego i relacji człowieka z boskością. A co najistotniejsze, nigdy nie spełnią nadziei na ich rozwiązanie.

³⁵ J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., ss. 26–27.

³⁶ Ibid., s. 27 (tłumaczenie Ewy Marczak).

Z drugiej strony bezdyskusyjnym bohaterem naszych refleksji będzie motyw metamorfozy³⁷. Jak pisze Borges, motyw ten jest powiązany z „myleniem i utratą tożsamości”, stąd też często miesza się lub wymienia z tematyką sobowtóra i lustra.

Wspomniane motywy posiadają długą tradycję w kręgu literatury fantastycznej. Jak zauważa David Roas:

Sobowtór jest jednym z głównych motywów świata fantastycznego [...]. Poczynając od Hoffmanna i Poe'go, przez Gautiera, Stevensona lub Maupassanta, a na Borgesie i Cortazarze skończywszy, wszyscy wielcy mistrzowie literatury fantastycznej poruszali w swoich opowiadaniach temat sobowtóra. Upodobanie do tego motywu i wagę, jaką się do niego przywiązuje, tłumaczy się w sposób fundamentalny: sobowtór jest bezpośrednio powiązany z tym, co w nas najbardziej intymne, czyli z naszym Ja, z naszą tożsamością. Idea istoty posiadającej dwa jednakowe wcielenia już nie tylko każe nam wątpić w spójność rzeczywistości, ale także niszczy naszą wizję nas samych jako jedynych w swoim rodzaju, jako istot indywidualnych (etymologicznie: to, czego nie da się podzielić). Zerwanie z zasadą tożsamości, oznacza zanik postrzegania Ja jako jedności. Tym samym Ja staje się obce, nieznane i jako takie niezrozumiałe. A nade wszystko wymyka się kontroli.

Otto Rank w swoim eseju *El doble* (1914) wymienia pierwowzory tego motywu: z jednej strony znajdziemy go w historii Narcyza (*Metamorfozy Owidiusza*), a także w pozostałych klasycznych opracowaniach tego toposu (pozbawionych fantastycznego lub złowieszczonego charakteru), a z drugiej w niezliczonych legendach i przesądach związanych z cieniem i odbiciem (zarówno w kulturze Zachodu, jak i w kulturach określanych mianem „pierwotnych”). Rank stwierdza, że cień i odbicie są reprezentacjami nieśmiertelności ludzkiej duszy³⁸.

³⁷ Jeśli chodzi o ogólny historyczno-literacki przegląd motywu metamorfozy, zob. P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Paryż 1974.

³⁸ D. Roas, *El género fantástico y el miedo*. Op. cit., s. 43.

Temat sobowtóra pojawi się w części opowiadań omawianych w tej pracy – w *Parasolu* Nataszy Goerke, *Dalekiej* Julia Cortáza czy *Czarownicy Zarasji* Joségo Marí Merina. Temat lustra zaś znajdziemy w takich utworach, jak *Parasol* Nataszy Goerke, *Aksolotl* Julia Cortáza, *Łowca starców* Dina Buzzatiego oraz *Czarownica Zarasja* Joségo Marí Merina.

5. Problematyka: motyw metamorfozy

Pierwsze pytanie, jakie należałoby sobie postawić, brzmi tak: co rozumiemy przez metamorfozę? Podczas klasyfikowania różnych rodzajów przemiany, które można znaleźć w opowiadaniach fantastycznych, postanowiłam wziąć pod uwagę to, z jakiego punktu widzenia zostało przedstawione wydarzenie fantastyczne. Może być ono ujmowane z różnych perspektyw i fakt ten nie jest bez znaczenia. Jak pisze Merino: „[i]stnieją różne sposoby patrzenia na rzeczywistość, odejście od tego najbardziej konwencjonalnego nie musi być formą ucieczki; wręcz przeciwnie, może prowadzić do odkrycia najbardziej znaczących aspektów rzeczywistości”³⁹.

W najszerszym zarysie możemy mówić o trzech różnych rodzajach przemiany:

A. Metamorfoza dosłowna. Przemiana została przedstawiona przez narratora jako coś rzeczywistego. Nie ma wątpliwości co do tego, że zaszła metamorfoza. Ciało jednej z postaci (zawsze jest to istota ludzka) przekształca się w coś fizycznie odmiennego: starzeje się lub młodzię, staje się niewidzialne, zmienia się w zwierzę lub przedmiot, wreszcie dochodzi do zamiany ciał. Tego typu przemiana zachodzi w opowiadaniach: *Teddy boys*, *Łowcy starców*, *Samobójstwo w parku*, *Wrona*, *Dziewczyna, która spada* Dina Buzzatiego, *Dolina ciszy*, *Czarownica Zarasja*, *Nieemożliwość pamięci* Joségo Marí Merina, a także w opowiadaniu Julia Cortáza *Daleka*.

B. Metamorfoza hipotetyczna. To, co mówi nam narrator, nie daje pewności co do tego, czy rzeczywiście doszło do przemiany na poziomie fizycznym, czy jedynie wydaje się, że ona nastąpiła. Przykłady metamorfozy tego rodzaju znajdziemy w opowiadaniach: *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego* Bernarda Atxagi, *Kuzynka Rosa* lub *Ptaki* Joségo Marí Merina oraz *Osiemnasty dołek* i *Mała kusicielka* Dina Buzzatiego.

C. Metamorfoza metaforyczna. Postać nie zmienia się fizycznie, w sposób dosłowny, ale dochodzi do jej wewnętrznej przemiany w wyniku ingerencji w ciało. Metamorfoza zachodzi na poziomie świadomości dzięki ciału i za jego pomocą. Dana osoba nie traci jednak swej podstawowej, początkowej tożsamości („choć się zmieniam, Ja

pozostaje Ja”). Przykładem jest tutaj opowiadanie *Wizyta* Nataszy Goerke, w którym poddany badaniu ginekologicznemu bohater staje się kimś zupełnie innym, albo *Margarete i Heinrich, bliźniaki* Bernarda Atxagi, w którym bohater doświadcza zmiany tożsamości, przebijając się za zmarłą siostrę.

D. Metamorfoza w świadomości. Podstawowa przemiana zachodzi na poziomie świadomości postaci. W tym przypadku fizyczny aspekt metamorfozy przesuwają się na plan dalszy. Ciało nie ma znaczenia. Czasami nawet nie wiemy, co dokładnie się z nim dzieje. Ważne jest to, że tożsamość bohaterki lub bohatera rozpuszcza się, stapia z innymi tożsamościami. Postać przestaje wiedzieć, kim lub czym jest. Granice między nią a resztą świata zanikają, znikają, świadomość staje się płynna. Przykłady tego typu metamorfozy znajdziemy w *Parasolu* Nataszy Goerke, *Aksolotlu* lub opowiadaniu *Babie lato* Julia Cortáзара.

Przedstawione kategorie mają na celu uporządkowanie materiału zawartego w niniejszej pracy, ale nie oznacza to, że wykluczają się nawzajem ani że jest to jedyna możliwa klasyfikacja. Bardzo często granice między nimi pozostają niewyraźne. Czasami kategorie te mieszają się ze sobą. Oczywiście motyw metamorfozy nie będzie posiadał jednego znaczenia – będzie ono zależało od sposobu interpretacji każdego tekstu. Moim zamiarem jest wyodrębnienie takiego znaczenia, które byłoby wynikiem sumy różnorodnych znaczeń przypisywanych tekstowi, ponieważ uważam, że „znaczenie stanowi związek, a nie esencję”³⁹, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę, iż „o ile realizm w czystej postaci jest jednoznaczny, o tyle literatura fantastyczna zawsze zawiera w sobie wiele znaczeń, wiele możliwości interpretacji”⁴¹. Stąd bogactwo, które oferuje nam literatura narracyjna.

W przypadku wszystkich omawianych tu tekstów literackich jedna z postaci (zawsze jest to człowiek) podlega fizycznej przemianie (dosłownej, metaforycznej lub hipotetycznej). W żadnym wypadku nie dochodzi do przemiany w drugą stronę (nieczłowieka w istotę ludzką), stąd wniosek o antropologicznym charakterze problematyki interesującej autorów tych historii. To człowiek jest przedmiotem ich zainteresowania i źródłem inspiracji.

Metamorfoza staje się źródłem objawienia o charakterze egzystencjalnym, choć nie zawsze dotyczy ono bohatera, który jej podlega. Tak jak w opowiadaniu *Przemiana* Franza Kafki metamorfoza na poziomie fizycznym powoduje zmianę świadomości i tożsamości

³⁹ J. M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., s. 27.

⁴⁰ A.R. Lindesmith et al., *Psicología social*. Op. cit., s. 109.

bohatera. Przemiana fizyczna – własna lub cudza – zaskakuje go, atakuje znienacka. Wytrąca z równowagi i zmusza do przemyślenia własnego miejsca w świecie, co często jest procesem przygnębiającym, prowadzącym do samopoznania.

W naszym wieku także Sartre [...] zajął pozycję filozoficzną (fenomenologiczną) w stosunku do fantastyki. Uznał ją za nowy rodzaj języka, który poczynając od Kafki, bada stany egzystencjalne współczesnego człowieka [...] Języka, który w sposób zadziwiający i odkrywczy jest zdolny wyrazić dehumanizację współczesnego świata⁴².

Człowiek musi zderzyć się z pytaniem, kim jest, a jednocześnie podać w wątpliwość wiedzę na temat świata i swojego w nim miejsca. W wielu przypadkach metamorfoza jest kulminacją procesu poszukiwania przez bohaterkę/bohatera „własnego Ja”. Jest to proces intymny, często niemożliwy do uzewnętrznienia i przekazania. Tak rozumiana metamorfoza nie różni się bardzo od tej, którą proponował Kafka w swojej *Przemianie*. W takim razie co nowego wnosi do literatury ostatnich dziesięcioleci?

Jak już widzieliśmy, cechą charakterystyczną literatury fantastycznej (*lo fantástico*) wieku XX i XXI jest to, że zjawiska fantastyczne zachodzą w codzienności⁴³, która służy za tło dla opowiadanej historii. Zjawiska te są zazwyczaj bez problemu akceptowane w ramach świata przedstawionego albo przynajmniej nie są negowane przez bohaterów. Bardzo często przyjmują je oni jako coś naturalnego, a w każdym razie bez większych zastrzeżeń. Pytanie, które było zasadne w epoce romantyzmu, a więc czy zjawisko fantastyczne miało miejsce, czy nie, w kontekście postmodernizmu traci jakiegokolwiek znaczenie.

Moja teza jest następująca: w przypadku opowiadań, o których mówimy, codzienność świata fikcji w sposób metaforyczny stanowi dominujący kontekst kulturowy. Metamorfoza zapoczątkowuje kryzys osobisty, który zmusza człowieka do przewartościowania panującej normy kulturowej, traktowanej jako coś naturalnego. Działa

⁴¹ S. Albertazzi, *Il punto su la letteratura fantastica*. Editori Laterza, Rzym 1993, s. 8 (tłumaczenie Ewy Marczał).

⁴² P.O. Arán, *En torno al problema...* Op. cit., s. 21 (tłumaczenie Ewy Marczał).

⁴³ W odróżnieniu od przejmujących grozą, legendarnych scenarii charakterystycznych dla romantyzmu lub kontekstu mitologicznego klasycznej starożytności. Na przykład w *Złotym osle* Apulejusza przemiana, jakiej podlega bohater, jest dopustem, który dotyka go z woli bogów: „Ale jużci, że jak Dola przeciwna, to nie może synowi człowieczemu nic wyjść na dobre: żadnemu zamysłowi roztropnemu ani sposobowi przemyślnemu nie odwrócić ani zmienić niechybnych zarządzeń bożej opatrności”. Apulejusz, *Metamorfozy lub Złoty osioł*. Tłum. Edwin Jędrkiewicz. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 201. „Ten ci jest, któremu dzisiaj wola miłościwa wszechpotężnej bogini postać człeczą przywróciła”. Ibid., s. 271.

jak bomba, która rozsadza obowiązujące dotąd systemy wartości. Z tego powodu możemy mówić o jej subwersywnym charakterze⁴⁴.

Sądzę, że cechą wspólną autorów omawianych w tej pracy jest obecny w ich działach niepokój oraz zainteresowania o charakterze dyskursywnym i kulturowym, które można ująć w dwu głównych nurtach: społecznym i (meta)literackim⁴⁵.

6. Perspektywa społeczna (socjologiczna)

Z punktu widzenia tej perspektywy codzienność może być interpretowana jako metafora dyskursu i rzeczywistości społecznej, która otacza bohatera lub bohaterkę. Metamorfoza, będąca zdarzeniem niespodziewanym i niewiarygodnym, nie pozwala mu bez problemu włączyć się w obowiązujący system. Dezorientuje go i rozbija. Świadek lub obiekt metamorfozy już nigdy nie będzie tym, kim był wcześniej. Tym samym metamorfoza stanowi metaforę nieprzystosowania jednostki do otoczenia. Dlatego bohaterowie omawianych opowiadań niejednokrotnie będą osobami pozostającymi na uboczu, niekiedy już zmarginalizowanymi, a niekiedy zmarginalizowanymi dopiero na skutek przemiany, której doświadczą lub której będą świadkami.

Metamorfoza zmusza bohatera (a w sposób pośredni także czytelnika) do nowego spojrzenia na dobrze znaną rzeczywistość. Stajemy wobec odnaturalnienia pewnych mechanizmów, których istnienia podmiot nie był dotąd świadomy. Jest to moment kryzysu, zwątpienia i zmiany sposobu rozumienia świata i samego siebie. Nieprzystosowanie jest więc wynikiem wyobcowania spowodowanego zjawiskiem fantastycznym.

Dlaczego jednak, aby osiągnąć ten punkt graniczny w świadomości jednostki, potrzebna jest przemiana (dosłowna, metaforyczna, hipotetyczna czy na poziomie świadomości)?

Wydaje się oczywiste, że w tym wypadku za punkt wyjścia naszych rozważań powinniśmy przyjąć ciało i cielesność poddane radykalnej zmianie. Wielu badaczy (Pierre Bourdieu⁴⁶, Michel Foucault⁴⁷ czy Judith Butler⁴⁸) wykazało w swoich pracach, że ciało jest

⁴⁴ Podobnie jak o literaturze fantastycznej jako gatunku.

⁴⁵ „Zdaniem Jacksona mamy do czynienia z literaturą subwersywną zarówno w porządku artystycznym, jak i społecznym, ponieważ dotyczy ona przestrzeni grozących innościami”. P.O. Arán, *En torno al problema...* Op. cit., s. 22.

⁴⁶ Pierre Bourdieu stworzył pojęcia takie, jak przemoc symboliczna (język nie jest prostym narzędziem komunikacji, lecz przejawem walki między jednostkami a grupami, do których należą; jest więc częścią gry wymiany kulturowej, która nie jest neutralna, lecz zakłada konflikt interesów i walkę o władzę symboliczną, czyli „moc oddziaływania na świat poprzez działanie na wyobrażenia o nim”), kapitał kulturowy (stopień posiadanej wiedzy i kwalifikacji niezbędnych jednostce do wejścia w krąg pożądaných instytucji kulturalnych).

miejszem, w którym materializuje się, mnoży lub ulega zniszczeniu dyskurs społeczny (kulturowy). Postrzegają oni ciało jako system znaczeń, uznają je za punkt wyjścia do przedstawienia problemu podmiotowości.

Jeśli przyjmiemy takie przesłanki, łatwo będziemy mogli założyć, że zaburzenie tego, co fizyczne, może zapoczątkować zmiany w praktyce dyskursywnej. To dlatego przemiana jednego z bohaterów powoduje często u innych (czasem może to być narrator pierwszo- lub trzecioosobowy) trudności ze znalezieniem własnego miejsca w świecie. Od tej chwili jeden z bohaterów przestaje utożsamiać się z dyskursem społecznym (płci, wiary, społeczeństwa konsumpcyjnego, światłych zasad...) i odnajdywać w nim. Ten nagły brak przystosowania pozwala mu dostrzec społeczne mechanizmy kontroli i przemocy skierowane wobec Innego, sam bowiem staje się przedstawicielem owej „inności”. Metamorfoza jest zatem środkiem obnażającym społeczny proces wykluczenia, a także mechanizmy przemocy symbolicznej (i fizycznej), które mu towarzyszą. Staje się znakiem odizolowania tego, kto jest inny, czyje życie jest często naznaczone samotnością i fatalizmem. Odmienione, zdeformowane, trudne do rozpoznania przez innych ciało podlega wykluczeniu jako ciało „odmieńca”; w nim materializuje się i zarazem uobecnia brak uznania, które jest istotą człowieczeństwa⁴⁹. Jednocześnie metamorfoza oznacza naruszenie granic między „normalnością” a „anormalnością”, między Ja a „innością”, czego świetny przykład stanowi *Obabakoak* Bernarda Atxagi.

Uwidaczniając to, co w praktyce społecznej niewidzialne, metamorfoza nie służy jedynie obnażaniu mechanizmów represji. W niektórych przypadkach nabiera dodatkowo

Dla Bourdieu kultura jest więc elementarnym narzędziem symbolicznego panowania. „Według Bourdieu przestrzeń społeczna jest podzielona na niejednorodne pola, które wyznaczają jednostkom reguły instytucjonalnego działania. Pole to «sieć obiektywnych relacji między pozycjami» zajmowanymi przez podmiot. Przeciwnością pola jest *habitus* – socjokulturowa dyspozycja jednostki do postrzegania świata i działania w nim w określony sposób”. A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak, Kraków 2006, ss. 525–527.

⁴⁷ W swoich pracach Michel Foucault bada relacje między wiedzą, ujarzmieniem i władzą. Według niego jednostka zostaje poddana dyscyplinującym mechanizmom władzy państwowej, która wpływa nie tylko na swobodę mówienia i myślenia, ale też na to, kim można być (zob. np. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* lub *Narodziny kliniki*). A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku*. Op. cit., ss. 535–536.

⁴⁸ W swoich pracach Judith Butler zajmuje się problemami dotyczącymi konstytucji podmiotu. Punktem wyjścia dla jej feminizmu korporalnego jest podmiot określony jednocześnie rodzajowo, „ugenderowany” (*gendered*) i płciowo-cielesny (materialny). Ważne są jej koncepcje inskrypcji i transformacji cielesnej, które przedstawia w swej książce *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, (New York–London 1990). A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku*. Op. cit., ss. 454–457.

⁴⁹ „Tradycja Hegla łączy pragnienie z uznaniem: utrzymuje, że pragnienie to zawsze pragnienie uznania i że każdy z nas konstytuuje się jako możliwy byt społeczny jedynie poprzez doświadczenie uznania”. „La tradición hegeliana enlaza el deseo con el reconocimiento: afirma que el deseo es siempre deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se construye como ser social viable únicamente a través de la

charakteru wyzwającego na poziomie symbolicznym, tak jak literatura w ogóle, na co wskazuje Przemysław Czapliński⁵⁰. Idąc tropem myśli Judith Butler⁵¹, można stwierdzić, że ciało – poza tym że jest miejscem materializowania się i mnożenia dyskursów społecznych (kultury) – jest także sferą, w której może dochodzić do podważania, naruszania i odwracania praktyk dyskursywnych. Naruszenie normy cielesnej, społecznej jest środkiem, który może mieć na celu podawanie w wątpliwość własnej narracji na temat ciała. Jeśli przyjmiemy, że tożsamość opiera się na praktyce nadawania i zmiany znaczeń wpisanych w ciało, to dokonując modyfikacji ciała, zyskujemy zdolność krytyki, a nawet zmiany określonych dyskursów w nim zawartych. Tak dzieje się na przykład w opowiadaniach Dina Buzzatiego, takich jak *Dziewczyna, która spada*, *Teddy boys* lub *Bestia za kierownicą*.

Metamorfoza może być więc nie tylko gestem wywrotowym, ale wręcz znakiem oporu, ponieważ niekiedy podczas przemiany ciało nie ogranicza się do bycia tylko i wyłącznie odbiorcą i odtwórcą znaczeń już istniejących, ale staje się źródłem nowych możliwych znaczeń i twórcą dyskursu subwersywnego, który podkopuje obowiązujące normy. Ciało tak jak papier może być przestrzenią zapisu marzeń i dążeń, odzwierciedleniem fantazji, które bywają pierwszym krokiem w kierunku niosących wyzwolenie zmian.

To ciało sprawia, że jesteśmy poddani określonym normom, ale to także dzięki niemu jest możliwe ich modyfikowanie, tworzenie oryginalnego i nowatorskiego dyskursu, odnawianie znaczeń, inspirowanie nowych. Przykłady tego typu przemiany możemy znaleźć w opowiadaniach Wizyta Nataszy Goerke oraz *Margarete i Heinrich, bliźniaki* Bernarda Atxagi.

Naruszenie określonych praktyk dyskursywnych jest w takim razie w świecie fikcji możliwe na poziomie symbolicznym dzięki motywowi metamorfozy. Takie rozumienie jego znaczenia (interpretacja) potwierdza istotną rolę wyobraźni jako sfery, która pomaga nam dostrzegać i podważać konwencje społeczne i myślowe, która otwiera nas na przemianę, przede wszystkim poznawczą i egzystencjalną. Jak po mistrzowsku wyraziła to Judith Butler:

Wyobraźnia nie stoi w opozycji do rzeczywistości; jest tym, czemu rzeczywistość przeszkadza w stawianiu się, i – w rezultacie – tym, co definiuje

experiencia del reconocimiento”. J. Butler, *Deshacer el género*. Ed. Paidós, Barcelona 2006, s. 14. *Undoing gender*, Routledge, Nowy Jork 2004 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁰ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009.

granice rzeczywistości, ustanawiając w ten sposób jej konstytutywne zewnątrz. Zasadnicza obietnica stwarzana przez wyobraźnię, polega na sprawdzaniu prawdopodobnych granic tego, co będzie i nie będzie postrzegane jako realność. Wyobraźnia jest tym, co pozwala nam ujrzeć nas samych i innych w odmienny sposób; tym, co ustanawia możliwe rozszerzenie rzeczywistości; wyobraźnia wskazuje inne miejsce i kiedy włącza je w swój obszar, zamienia owo inne miejsce w miejsce oswojone⁵².

Literatura – środek, który tradycyjnie służy do zapisu ludzkiej wyobraźni⁵³ – jest miejscem, które pozwala na projekcję otwierającą pewny proces kulturowej zmiany. Jej rola w opinii Joségo Marí Merina przedstawia się następująco:

Nie sądzę, by literatura mogła w sposób bezpośredni i natychmiastowy wywołać wielkie zmiany społeczne, ale [...] bez wątpienia, przynajmniej w naszej kulturze, oddziaływała w ogólnym rozrachunku w sposób antydogmatyczny, sprzyjała pluralizmowi ideologicznemu, była liberalna w najlepszym tego słowa znaczeniu.⁵⁴

7. Perspektywa metaliteracka

Kwestia związku między literaturą a rzeczywistością jest istotna także w przypadku tych opowiadań fantastycznych, które nie stawiają sobie za cel krytyki społeczeństwa. Tak często występujący w omawianych dziełach aspekt ma między innymi podkreślać złożoną relacji, jaka powstaje między tekstem, czytelnikiem i rzeczywistością pozafikcyjną. Sam José María Merino ocenia, że „[z]wiązek fikcji z fikcją, jest w dużej mierze odzwierciedleniem związku między fikcją a rzeczywistością”⁵⁵.

⁵¹ J. Butler, *Uwikłani wpleć*. Tłum. Karolina Krasuska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

⁵² „La fantasía no es lo opuesto a la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar”. J. Butler, *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona 2006, s. 51 (tłumaczenie Tomasza Żukowskiego).

⁵³ „Fantazja i wyobraźnia literacka zawsze szły ze sobą w parze”. “Fantasía e imaginación literaria han ido siempre unidas”. J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., s. 25.

⁵⁴ J.M. Merino, *El narrador narrado*. W *Cuadernos de narrativa*. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional José María Merino. Arco/Libros, Madryt 2005, s. 25 (tłumaczenie Ewy Marczak).

⁵⁵ Ibid., s. 24.

Literatura jest jednym z dyskursów kultury. W wielu opowiadaniach fantastycznych narracja i jej konwencje stają się, przynajmniej częściowo, bohater(k)ami opowiadanej historii. Pisarka lub pisarz nalega, aby pokazać literaturę jako konkretny rodzaj dyskursu, z własnymi regułami funkcjonowania. W tym przypadku „codziennność” dyskursywno-literacka byłaby metaforą automatyzmu kulturowego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni jako czytelnicy. Metamorfoza byłaby zatem pretekstem do tego, by w czytelniku lub czytelniczce wywołać efekt zdziwienia mechanizmami rządzącymi tekstem literackim jako formą dyskursu⁵⁶.

Autorzy i autorki lubią stosować najróżniejsze zabiegi literackie, dzięki którym mogą bawić się oczekiwaniami czytelników. Narratorzy z opowiadań Goerke, Cortáza, Merina czy Atxagi – najczęściej pierwszoosobowi – sami z siebie odkrywają środki zastosowane w narracji, a nawet odnoszą się bezpośrednio do potencjalnego autora poza tekstem lub wręcz się z nim identyfikują (jak w wielu opowiadaniach Buzzatiego). Naruszają rytm narracji, przerywają sobie, wątpią, robią dygresje, tworzą narracje spiralne... Dążą w ten sposób do „odnaturalnienia” dyskursu literackiego na podobnej zasadzie jak w przypadku dyskursu społecznego. Czasami ograniczają się do pozostawienia momentu zawahania na sam koniec, co według Tzvetana Todorova⁵⁷ jest cechą charakterystyczną dla tradycyjnej literatury fantastycznej, najczęściej jednak posuwają się o wiele dalej, zagłębiając się w to, co nazwalibyśmy fantastyką języka. W efekcie z rozmysłem utrudniają czytelnikowi odbiór, uświadamiając mu sztuczny charakter kreacji literackiej.

Skąd ta uporczywa chęć podkreślania sztucznego charakteru tekstu jako tworu literackiego? Być może chodzi o uświadomienie nam, że sztuka jest zarazem konwencją, która, jak widzieliśmy, pozwala na zabawę i kwestionowanie ustalonego, ogólnie przyjętego porządku. Z drugiej strony może liczyć się wskazanie, że sztuka, w tym przypadku literatura,

⁵⁶ Byłby to więc krok dalej niż to, co proponował Wiktor Szklowski w swojej koncepcji dezautomatyzacji literatury: „Z perspektywy Szklowskiego granica między komunikacją praktyczną a artystyczną zostaje ustanowiona w chwili, gdy w odbiorcy zostaje wywołany efekt wyobcowania [...]. Podstawowym celem komunikacji nieartystycznej byłoby zapewnienie odbioru znaczenia i dlatego ten rodzaj komunikacji odznacza się konwencjonalnością, nadmiarowością, automatyzmem [...]. Komunikacja estetyczna z kolei dąży do uwolnienia percepcji od wspomnianego automatyzmu, przedłużając ją i narzucając jej nową formułę [...]. Szklowski traktuje sztukę jako środek prowadzący do destabilizacji i destrukcji automatyzmu percepcyjnego, osiągając w ten sposób szczególny i odmienny sposób uchwycenia obiektu”. R. Fine, *La desautomatización en literatura: su ejemplificación en El Aleph de Jorge Luis Borges*. Ediciones Hispamerica, Gaithesburg 2000, ss. 11–12 (tłumaczenie Ewy Marczak). O ile w swojej teorii Szklowski zakłada przeciwstawienie życia literaturze, o tyle aspekt metaliteracki literatury fantastycznej przeciwstawia literaturę literaturze w celu wywołania w czytelniku tego samego efektu dezautomatyzacji podczas odbioru tekstu.

⁵⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paryż 1970.

jest przestrzenią zabawy w rozumieniu schillerowskim⁵⁸. Zabawy, która ma dwa oblicza, jasne i ciemne, niczym awers i rewers monety. Sztuka pobudza zabawę, karmi się marzeniami i wyobraźnią. Literatura stanowiłaby zatem sztucznie skonstruowany obszar, u którego źródeł tkwiłaby wyobraźnia, zaczyn możliwych zmian⁵⁹. Choć to zakrawa na paradoks, w niektórych przypadkach to właśnie sztuczność pozwala dotrzeć do tego, co w nas najbardziej autentyczne. W tej perspektywie sztuka byłaby, tak jak w dziełach Joségo Marí Merina, przestrzenią dla wyrażenia wolności człowieka. Miejscem projekcji, możliwego spełnienia osobistego, emancypacji. W ten sposób można interpretować na przykład opowiadania *Wizyta Nataszy Goerke*, *Margarete i Heinrich*, *bliźniaki* Bernarda Atxagi oraz *Kuzynka Rosa* Joségo Marí Merina.

Z drugiej jednak strony zabawa wiąże się z określonym ryzykiem. Poruszanie się w przestrzeni wyobraźni łączy się z narażeniem na pewne zagrożenia towarzyszące aktowi twórczemu. Może stanowić iluzoryczną grę pozorów inspirowanych rzeczywistością, która nas otacza, oszukańczą mimesis. Grę opartą na opozycji postaci i jej odbicia, twarzy i maski, ciała i kostiumu, modelu i kopii; grę, która może prowadzić do fatalnej pomyłki, jeśli zapomnimy, że sfera sztuki jest sferą naśladownictwa. Tak dzieje się w przypadku opowiadań *Czarownica Zarasja* Merina czy *Margarete i Heinrich*, *bliźniaki* Atxagi.

Na zasadzie paraleli ze sztuką jako mimesis motyw metamorfozy kontrastuje ze sobą kopię i oryginał niczym dwa lustra ustawione naprzeciwko siebie. W niektórych przypadkach podczas przemiany zaciera się między nimi granica. Powstaje przestrzeń, w której możliwa jest dwuznaczność, pojawia się wątpliwość co do tożsamości jednostki: „subtelne wahanie pomiędzy rozpoznaniem i jego brakiem, które dzięki pamięci stanowi podstawę naszej osobowości indywidualnej i społecznej”⁶⁰. Przestrzeń, w której podmiot może się zagubić i stracić swój punkt odniesienia w życiu, jak to ma miejsce w opowiadaniu *Nieemożliwość pamięci* Joségo Marí Merina.

Człowiek gubi się także w jeszcze szerszym sensie. W niektórych opowiadaniach fantastycznych bohaterka lub bohater nie tylko traci pewność, co do tego, kim jest jako podmiot- jednostka, ale także czasami, dzięki metamorfozie, przekracza pewne granice i ma dostęp do wyższego poziomu świadomości, na którym na pierwszy plan wysuwają się pozornie sprzeczne referencyjność i autonomia języka. Przemiana doprowadza bohatera

⁵⁸ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa 1972.

⁵⁹ Mogłoby się zdarzyć, że obraz literacki stałby się inspiracją dla zmian w rzeczywistości spoza tekstu: oznaczałoby to przejście od metamorfozy literackiej do metamorfozy poza tekstem.

⁶⁰ J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., s. 27.

(który często bywa narratorem historii) do uświadomienia sobie, że jest on częścią dyskursu literackiego, który pozostaje poza nim i poza jego kontrolą (autonomia języka). W chwili objawienia staje się świadom mechanizmów działania literatury jako maszyny produkującej znaczenia, która wymyka się jego woli i pozostaje poza jego zasięgiem. Jest artefaktem, który jawi mu się jako coś obcego i dziwnego, mimo że na początku miał (my mieliśmy) wrażenie, że to sam wprowadził go w ruch (referencyjność języka). Można by powiedzieć, że bohater(ka) „przeskakuje” na wyższy poziom metaliterackości, jak to się dzieje w przypadku trzech omówionych tu opowiadań Julia Cortáзара i *Parasola* Nataszy Goerke.

RESUMEN

[L]a amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra⁶¹

No deberíamos hablar de literatura fantástica, pues la fantasía es una parte, no rechazable por cierto, de lo que hemos convenido en llamar realidad. Por lo demás, ignoramos si el universo pertenece al género real o al género fantástico.⁶²

Génesis del trabajo

La génesis e inspiración inicial para el presente trabajo fue la colaboración con la catedrática de Literatura Contemporánea Alina Brodzka-Wald, cuyo fruto fue el artículo *Interpretaciones de la metamorfosis en cuatro relatos del siglo XX: tradición y novedad* (*Interpretacje metamorfozy w czterech opowiadaniach XX wieku: tradycja i nowość*), presentado como trabajo de fin de Estudios de Posgrado en Humanidades en el Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencias en el año 2004⁶³. Un trabajo en el que Franz Kafka y Bruno Schulz figuraban como una inspiración inicial, inevitables puntos de referencia de la literatura del siglo XX. En aquel entonces, Inka y yo trabajamos y discutimos largamente (con una copa de vino en la mano) sobre algunos relatos de Bruno Schulz, Julio Cortázar y Bernardo Atxaga. Surgió entonces la idea de escribir una tesis doctoral sobre el mismo tema. Decidimos que en ella continuaríamos trabajando el **relato** como género literario.

61

(Arán, 2002: 17)

62 (Borges, citado en Merino, 2002: 25).

63 Publicado como *El fenómeno de la metamorfosis en “La última escapada del padre”, de Bruno Schulz, “Axolotl” y “Tía en dificultades”, de Julio Cortázar y “Lista del canónigo Lizarra”, de Bernardo Atxaga en La metamorfosis en las literaturas en lengua española*. Ed. Menczel y Scholz. Universidad Eötvös Loránd. Budapest, 2006.

Decidimos así mismo intentar buscar un enfoque novedoso a la problemática vinculada al – querámoslo o no, tan manido – motivo de la metamorfosis, que se alejara de las interpretaciones y temática tradicionales (sobre todo mitológica), recurriendo para ello a corrientes teóricas desarrolladas fundamentalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Un enfoque que intentara contestar a las preguntas: ¿por qué, pese a su larguísima existencia, el motivo de la metamorfosis sigue resultando tan atractivo y recurrente para los escritores actuales? ¿de qué distintas maneras es posible interpretarlo? ¿qué aspectos son novedosos en su aplicación como recurso literario respecto a la tradición? Y sobre todo ¿qué nos dicen estos textos de nosotros mismos, personas del siglo XXI? El resultado es el texto que el lector tiene entre las manos, que supone un intenso trabajo con tan solo una muestra limitada de textos literarios en los que aparece dicho motivo, y que por supuesto que no pretende en ningún caso agotar las posibilidades interpretativas de los mismos.

Metodología

Como principio metodológico, parto de lo que Claudio Guillén denomina modelo A entre los tres tipos de modelos de supranacionalidad a los que puede dedicarse la **Literatura Comparada**, es decir:

el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes. (Guillén, 2005: 96)

A mí me ha interesado sobre todo este segundo aspecto. Aunque he intentado profundizar en cada uno de los textos aisladamente, ha sido interesante constatar que determinadas preocupaciones e intereses discursivos y culturales parecen ser comunes a autores de ámbitos lingüísticos europeos diferentes: italiano, español, euskera, polaco. Quisiera subrayar que uno de los valores del presente trabajo es el hecho de que he trabajado

sobre los textos en la lengua original⁶⁴, lo cual permite un acercamiento distinto, más amplio y más cercano a la cultura de origen, que cuando nos limitamos a trabajar sobre la traducción.

A la hora de analizar e interpretar las obras literarias he recurrido a distintas áreas del conocimiento humano, como son la sociología, la filosofía, la crítica feminista, la psicología social, la crítica de arte o los estudios postcoloniales, además de las tradicionales áreas filológicas de teoría de literatura e historia y crítica literaria. El **carácter interdisciplinario** de este trabajo es un aspecto metodológico fundamental del mismo. Gracias a la aplicación de herramientas de diferentes disciplinas ha sido posible ampliar las posibilidades interpretativas de cada uno de los textos literarios.

Creo que ello es posible gracias, entre otras cosas, al giro narrativo que han experimentado las ciencias sociales en los últimos tiempos. Un giro que “implica un mayor interés por el lenguaje, el discurso y las prácticas discursivas, y la idea de que el significado es de naturaleza contextual” (Hall, 1996a: 14, citado en Lindesmith et al., 2006: 7), produciéndose así el interesante y fructífero encuentro entre lo literario y lo social como discursos. En este trabajo pretendo demostrar que la literatura es uno de los discursos de la cultura y como tal actúa en ocasiones como filtro para analizar y cuestionar los mecanismos del discurso social. Como señala Edward W. Said en *Orientalismo*: “la sociedad y la cultura literaria solo se pueden comprender y analizar juntas” (Said, 2008: 53).

Mi objetivo ha sido por tanto analizar, como hiciera Roland Barthes, fragmentos de discurso – en mi caso textos literarios – que muestran los valores vigentes en la cultura occidental: “Un sistema de *discurso* es una manera de representar el mundo. Llamamos *formación discursiva*, a un conjunto complejo de discursos” (Hall, 1996c: 201, citado en Lindesmith et al., 2006: 7). Valores y actitudes culturales con frecuencia compartidos, naturalizados y por lo tanto aceptados y considerados aceptables, pero de cuyo mecanismo de funcionamiento no somos siempre conscientes. La literatura – como discurso que sirve para representar de una determinada manera el mundo humano – adquiere entonces un valor añadido, sobre todo tiene en ocasiones cobra un carácter subversivo, algo que se repite en los textos que trabajo aquí. La literatura no afirma, sino que problematiza y cuestiona por medio de metáforas.

⁶⁴

Excepto el vasco, que desconozco. Sin embargo, el propio Bernardo Atxaga se encargó de la traducción conjunta al castellano de la obra de la que me ocupo en estas páginas, *Obabakoak*.

Marco teórico: la literatura fantástica

Entre los autores de los que me ocupo está el italiano Dino Buzzati (1906-1972). De su colección de relatos *Il Colombre* he seleccionado los siguientes textos: *Cacciatori di vecchi*, *Ragazza che precipita*, *Belva al volante*, *Diciottesima buca*, *Teddy boys*, *La cornacchia*, *Piccola Circe* y *Suicidio al parco*. Del volumen *50 cuentos y una fábula* del español José María Merino (1941-) he elegido los siguientes relatos: *La prima Rosa*, *Valle del silencio*, *Pájaros*, *Imposibilidad de la memoria* y *Zarasia, la maga*. De la obra *Obabakoak*, del escritor vasco Bernardo Atxaga (1951-), trabajo con dos relatos: *Margarete y Heinrich*, *gemelos* y *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*. De *Fractale*, de la escritora polaca Natasza Goerke (1962 -) he seleccionado los títulos *Visita* y *Paraguas*. Este segundo lo analizo e interpreto interrelacionándolo con tres relatos del argentino Julio Cortázar (1914-1984): *Axolotl*, *Lejana* y *Las babas del diablo*.

Todos los autores del presente trabajo pertenecen al ámbito geográfico europeo, a excepción del argentino Julio Cortázar, heredero sin embargo en gran medida de la cultura continental. Lo que me ha interesado considerar es cuáles son los aspectos culturales y discursivos que estas obras literarias comparten, y cómo reflejan las preocupaciones del hombre del siglo XX y XXI.

Todos estos autores son clasificados por la crítica como representantes del **género** de la **literatura** fantástica⁶⁵. ¿Qué entendemos por tal? En la tradición crítica hispanista catalogamos ciertos textos como “fantásticos” por el tipo de problemas que su lectura plantea, puesto que este tipo de lecturas proponen a su impenitente lector aspectos que suponen una mayor dificultad en la recepción que otros textos de ficción. Se caracterizan por que la realidad en el texto literario no coincide, “en lo que se refiere a algún aspecto o a todos, con la experiencia de la realidad extratextual” (Campra, 2000: 19)⁶⁶. Así ocurre en el caso de seres de ultratumba animados, en los juegos imposibles con el tiempo (tiempo circular, tiempos paralelos y simultáneos, etc.), o la materialización de los sueños. “De esta presencia de lo

⁶⁵ A excepción de Natasza Goerke, por el tratamiento teórico diferente que le da la crítica polaca al género fantástico.

⁶⁶ “Quando [...] la realtà rappresentata [nel testo letterario A. C. P.] non coincide, per quanto riguarda qualche aspetto o tutti, con l’esperienza della realtà extratestuale, come avviene nel caso dei vampiri, il tempo circolare o la materializzazione dei sogni, il problema della «realtà» del testo viene considerato in termini di mitologia, leggenda, favola ecc. [...] oppure, drasticamente, si relegano i fatti alla sfera dell’allucinazione: sono impossibile. Da questa presenza dell’impossibile derivano i maggiori problemi di sistematizzazione e di analisi”

imposible derivan los mayores problemas de sistematización y análisis” de los textos fantásticos (Campra, 2000: 19).

Este género, pese a continuar siendo considerado minoritario o tachado en ocasiones de ser de "segunda categoría", ha visto renovado el interés de parte de la crítica en lengua española durante los últimos años. Me interesa sobre todo que se distinga con claridad el género fantástico de otros géneros temáticamente próximos, pero no afines:

En las últimas décadas el género fantástico ha recibido cada vez mayor atención en el campo de los estudios literarios. Contamos con un buen número de ensayos teóricos, de historias de las diversas literaturas fantásticas, de monografías sobre autores y obras. Pero eso no ha influido demasiado en su presencia en el mundo académico, donde habitualmente sigue siendo considerado un género menor o, lo que es peor, subliteratura (sólo con revisar las lecturas habituales en los programas universitarios – sobre todo los españoles – se hace evidente la situación de exilio y marginación en la que todavía vive dicho género). Lo mismo sucede con el lector de a pie, que suele contemplarlo – y de ello tiene mucha culpa el cine fantástico de poca calidad – como un simple recipiente de sucesos extraños y monstruos horribles, producto de mentes calenturientas. Poco ayudan, además, las categorizaciones propias del mercado editorial, donde lo fantástico es hermanado con géneros próximos, como la literatura maravillosa (Tolkien, *Harry Potter*) o la ciencia ficción, cuyo funcionamiento y efectos son radicalmente diferentes.

La literatura fantástica es mucho más que eso. Frente a lo que pueda parecer, es un género absolutamente realista, puesto que su tema central es la realidad. Individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad racional, confusión entre sueño y vigilia, disolución de los límites entre realidad y ficción... los temas y motivos que componen el universo fantástico son sin duda expresiones de una **voluntad subversiva**. Porque si bien la literatura “realista” simplemente nos muestra lo real, la fantástica va mucho más lejos al transgredir la razón homogeneizadora, reductiva, que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Lo fantástico – siempre ambientado en un mundo cotidiano, familiar – abre otras perspectivas, que, a veces, más que nuevas versiones **son inversiones de un orden que se siente como opresivo e insuficiente**. Lo “otro”, lo oculto salen a la luz para alterar, para problematizar nuestra concepción de lo real. Así pues, reducir la literatura fantástica a ser

simplemente el polo opuesto a la literatura realista es hacerle un flaco favor. (Roas, 2002: 14-15)

Como sabemos, el género de la literatura fantástica cuenta con una larga tradición en la historia de la literatura que abarca desde sus orígenes en el periodo romántico. Como resume José María Merino:

lo fantástico moderno, más o menos tal como lo conocemos hoy, nace al hilo de lo romántico: la incorporación al canon literario y artístico de aspectos pertenecientes a la invención popular, al campo de lo maravilloso y de la superstición.

Lo fantástico moderno hace entrar tranquilamente en las peripecias de la vida cotidiana lo que antes parecía propio solo de los cuentos de miedo o de hadas [...]. Pero el siglo XIX irá conociendo el auge del positivismo, del cientifismo, marginará al cabo los residuos románticos, y lo fantástico se convertirá en algo arrinconado [...].

Así, el siglo XX parecía destinado a la revitalización del realismo, al triunfo definitivo del racionalismo. Sin embargo, un balance del arte del siglo XX muestra que lo desasosegante, lo extraño, ha nutrido todas las formas de comunicación estética. (Merino, 2002: 27)

Lo fantástico resulta apasionante, también en mi opinión, porque “permite a los escritores producir polémicamente la interpretación de versiones diferentes acerca de lo legal, lo normal, lo real” (Arán, 2002: 16). Nos permite dirigir una mirada nueva al mundo que nos rodea que puede resultar reveladora:

Toda realidad es susceptible de diferentes miradas, y alejarse de las más convencionales no tiene por qué ser una forma de huida, sino todo lo contrario, una manera de descubrir en ella aspectos más significativos. (Merino, 2002: 27)

Coincido con Mery Erdal Jordan (Jordan, 1998) en su afirmación de que no se puede desvincular el concepto de género fantástico de la concepción del lenguaje que le acompaña. He aquí la clasificación de los tipos de literatura fantástica que Jordan lleva a cabo en función de la misma:

- En el siglo XIX, el romanticismo, en el que se acepta la esfera de lo fantástico (otros mundos son posibles) y de estados extraordinarios del espíritu humano; y el realismo positivista, que da una interpretación “psico-física” del fenómeno fantástico, y que presenta una radical oposición entre real e irreal.

- En el siglo XX, el modernismo, que mantiene la fe en el lenguaje como revelador, como capaz de reflejar el mundo, que tiene un carácter icónico. Y el posmodernismo, que supone un nuevo cuestionamiento de la capacidad de representación del lenguaje, mediante la fundamentación de su autonomía y la enfatización de su carácter convencional.

Como indica Jordan, podemos oponer lo fantástico romántico, en el que se busca una naturalización de lo sobrenatural (lugares misteriosos del modelo gótico), a lo fantástico de vertiente realista, en el que se produce una desfamiliarización de lo sobrenatural. Durante el periodo positivista se pone énfasis en el carácter subjetivo del fenómeno fantástico como posible explicación de éste, y dentro de espacios cotidianos.

Pero en estas páginas me interesa especialmente lo que Jordan denomina **lo fantástico como fenómeno del lenguaje**, y que es característico de la narrativa contemporánea. Este desvirtúa los límites entre lo real y lo imaginario, pero sin prescindir de la trasgresión de órdenes⁶⁷. La dicotomía **fantástico tradicional/fantástico moderno** se basa en la presencia o ausencia textual de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos. Como he indicado anteriormente, lo fantástico moderno estaría más dentro del **fantástico del lenguaje**, con dos rasgos del lenguaje en aparente oposición: la referencialidad y la autonomía. Por el contrario, lo fantástico tradicional estaría encuadrado en el **fantástico de la percepción**. Como indica Jordan, es evidente que habrá obras literarias de los siglos XX y XXI que entrarán en una u otra vertiente, es decir, que el corte cronológico no es radical.

Por último, Jordan habla de “lo fantástico como producto lingüístico”. Se trata de aquellos textos que señalan explícitamente la esencia lingüística del elemento fantástico. En este caso, la relación lenguaje/mundo es totalmente arbitraria y convencional. Se subraya la autonomía del sistema lingüístico para preconizar que ellos se relacionan al extratexto optativa y no necesariamente. Son textos “hiperconscientes” de su capacidad de configurar una realidad independiente de todo referente. Pone como ejemplos de este tipo de fantástico

⁶⁷ Efectivamente, como veremos a lo largo de estas páginas, también el motivo de la metamorfosis en la literatura fantástica de las últimas décadas va mucho más allá del carácter disociativo que tenía en el romanticismo. Supera los límites del individuo para situarse, sobre todo, a un nivel discursivo (lingüístico, social y cultural).

los relatos de Borges como *El Aleph* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. En ellos se presentan mundos alternativos que configuran una zona convencional cuya ruptura es provocada por el acontecimiento sobrenatural.

Mediante la abolición de la antinomia **imaginación/real** – en lo fantástico del lenguaje ambas categorías tienen igual validez – Jordan explica que en este tipo de literatura fantástica el lenguaje no se utiliza como medio de expresión de lo invisible, como ocurría en el romanticismo, sino como objetivo en sí mismo, ya que tiene presente la dicotomía entre referente lingüístico y objeto real de la lingüística general de Saussure. Por ello habla de “ironía absoluta” en el fantástico moderno, que se caracteriza por la relación paradójica que tiene con el lenguaje: por un lado, es una literatura que cree en la capacidad representativa del lenguaje, pero al mismo tiempo reconoce su autonomía. De ahí la importancia que, como veremos, tiene el aspecto **metaliterario** en el presente trabajo.

Por otra parte, coincido con Rosalba Campra (Campra, 1998: 17-23) en que no debemos limitarnos a analizar e interpretar un texto literario sólo desde la perspectiva de lo que el género en el que lo incluimos nos aporta. En el caso de la literatura fantástica del periodo romántico la pregunta que tradicionalmente se planteaba era: “¿es verdad que lo que se cuenta sucedió?”. A la hora de enfrentarnos a la de los siglos XX y XXI debemos ir más allá y “plantear, a este tipo de textos, preguntas que no derivan de su naturaleza fantástica, sino que se refieren al mundo de los significados posibles” (Campra, 1998: 18). Se refiere la autora italiana a las implicaciones ideológicas del texto fantástico, y subraya especialmente “el reenvío a la historia, la sociedad, la política”. Por todo ello también me he planteado como objetivo de este trabajo de investigación analizar los textos literarios teniendo en cuenta su relación con su contexto social y cultural. En palabras de Claudio Guillén: “[l]a historia social, la económica y la política vienen a unirse a la meramente literaria, haciéndola así más completa, acaso más real” (Guillén, 2005: 79).

El efecto fantástico y el miedo: algunos motivos característicos de la literatura fantástica

Como señala David Roas, la literatura fantástica es, desde sus inicios, el mejor recurso para expresar nuestro miedo a lo desconocido, a todo aquello que trasciende nuestra razón: “El mundo (y nosotros mismos) deja de tener sentido. Y eso se traduce indudablemente en miedo. O en angustia” (Roas, 2002: 42). En eso se basa precisamente el efecto de lo fantástico. “No es extraño, por tanto”, señala el mismo autor, “que Freud, en su artículo «Das

Unheimliche», advierta que lo desconocido incluye ya etimológicamente un sentido amenazador para el ser humano: «La palabra alemana *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* (“íntimo”), *heimisch* (“doméstico”), *vertraut* (“familiar”); y puede inferirse que es algo terrorífico porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar” (Strachey y Freud, 1988: 220, citado en Roas, 2002: 42). La literatura fantástica se caracteriza precisamente por enfrentarnos a temas y motivos intrínsecamente vinculados a nuestros miedos – individuales y colectivos – más profundos.

En nuestro caso nos interesa centrarnos en un motivo concreto, la metamorfosis, vinculado al “sutil vaivén entre identificación y desidentificación que, a través de la memoria, está en el fundamento mismo de nuestra personalidad individual y social” (Merino, 2002: 26-27). Un motivo que aparece con frecuencia junto a otros temas característicos de la literatura fantástica. ¿Cuáles son esos temas? La opinión de Jorge Luis Borges al respecto en 1964, recogida en una entrevista era la siguiente:

los temas [de la literatura fantástica] son muy pocos, cinco solamente, y que cada autor elabora a su manera. [...] la causalidad mágica, la metamorfosis («o mejor las confusiones y las pérdidas de identidad»), «las interferencias entre sueño y vigilia», «los temas vinculados al tiempo». Finalmente, casi a regañadientes, Borges añade: «Es curioso que no hayamos citado [...] la relación de los hombres con los muertos y las distintas versiones del más allá».⁶⁸(Vázquez, citada en Campa, 1998: 20)

De estos temas fantásticos propuestos por Borges, en este trabajo me interesan algunos en concreto, por su importancia en los relatos fantásticos objeto de estudio. Por un lado, las **interferencias entre el sueño y la realidad**, así como la importancia de los sueños (entendidos en sentido amplio) en la vida humana en la obra breve de José María Merino y Bernardo Atxaga. Para analizar e interpretar la obra del primero he decidido recurrir a las reflexiones de la filósofa española María Zambrano recogidas en su obra *Los sueños y el tiempo*. Como indica el propio Merino, entre los factores que determinan la quiebra y

⁶⁸ “Secondo Jorge Luis Borges, per esempio, i temi [della letteratura fantastica] sono molti pochi, sempre gli stessi cinque, che ogni autore elabora a modo suo. Così li enumera in una conversazione con María Esther Vázquez nel 1964: la causalità magica, le metamorfosi («o meglio le confusioni e gli smarrimenti dell’identità»), «le interferenze del sogno e della veglia», «i temi che riguardano il tempo». Alla fine, quasi contro voglia, Borges

modificación de los límites entre los conceptos de lo posible y de lo imposible, que pertenecen con toda naturalidad a la comprensión de lo real está el sueño, con toda su carga de imágenes y relatos misteriosos (Merino, 2002: 26-27). De la importancia de los sueños en la vida humana, el autor leonés afirma:

Vivimos en unos tiempos propicios a sustituir los sueños por cosas, electrodomésticos, automóviles, viajes turísticos, de modo que el misterio y hasta la desazón del soñar natural queda anulada [...]. Sin embargo, los sueños siguen formando parte decisiva de lo que somos. [...] no podemos decir [...] que los sueños no sean un producto directo de nuestra realidad, e incluso de su ámbito más íntimo, me atrevería a añadir. Y en este punto quiero hacer observar que lo onírico, compitiendo con la vigilia, ha sido desde hace doscientos años materia habitual de la narrativa, incluso en las novelas más apegadas al canon realista. (Merino, 2002: 27)

Por otra parte, como protagonista indiscutible de nuestras reflexiones está el motivo de la **metamorfosis**⁶⁹. Como indica Borges este motivo está vinculado a “las confusiones y las pérdidas de identidad”, de ahí que se entremezcle o alterne con los temas del doble y del espejo. Dichos motivos tienen una larga tradición en el género de la literatura fantástica. Como expone David Roas sobre el motivo del doble:

el doble, uno de los motivos centrales del universo fantástico [...]. Desde Hoffman y Poe, hasta Borges y Cortázar, pasando por Gautier, Stevenson o Maupassant, los grandes maestros del género fantástico han escrito relatos sobre el doble. La importancia y predilección por dicho motivo se explican en función de un aspecto fundamental: el doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, es decir, con nuestro yo, con nuestra identidad. La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya sólo de la coherencia de lo real, sino que rompe esa concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido). Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. Entonces, el yo

aggiunge: «È curioso che non abbiamo citato [...] il commercio degli uomini con i morti e le diverse versioni dell'oltretomba»

⁶⁹

Para una visión histórico literaria general del motivo de la metamorfosis, ver (Brunel, 1974).

se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo, incontrolable.

Otto Rank, en su ensayo *El doble* (1914), señala los precedentes de dicho motivo: por un lado, se hallan en la historia de Narciso (*Metamorfosis*, Ovidio) y otras elaboraciones clásicas de esa figura (donde no tiene un contenido fantástico ni ominoso); y, por otro, en multitud de leyendas y supersticiones relacionadas con la sombra y el reflejo (tanto de la cultura occidental, como pertenecientes a las culturas mal llamadas “primitivas”). Rank advierte que la sombra y el reflejo son representaciones de la inmortalidad del alma humana. (Roas, 2002: 43)

El tema del doble aparecerá entre los relatos que trabajamos en esta tesis, en *Paraguas* de Natasza Goerke, en *Lejana* de Julio Cortázar o *Zarasia la maga* de José María Merino. El tema del espejo en *Paraguas* de Natasza Goerke, en *Axolotl* de Julio Cortázar, en *Cacciatori di vecchi* de Dino Buzzati o en *Zarasia la maga* de José María Merino.

La problemática de la metamorfosis

La primera pregunta que he tenido que plantearme en este trabajo es: ¿qué entiendo por metamorfosis? A la hora de clasificar los distintos tipos de transformación que podemos encontrar en los relatos fantásticos, he decidido tener en cuenta el punto de vista desde el que se narra el acontecimiento fantástico. Este puede ser presentado desde distintas perspectivas, lo cual no es un detalle sin importancia. Como señala Merino: “Toda la realidad es susceptible de diferentes miradas, y alejarse de las más convencionales no tiene por qué ser una forma de huida, sino todo lo contrario, una manera de descubrir en ella aspectos más significativos” (Merino, 2002: 27).

En líneas generales podemos hablar de **cuatro tipos** distintos de transformación:

A. Metamorfosis literal. La transformación es presentada por el narrador como un acontecimiento real. No cabe duda alguna acerca de que la metamorfosis tiene lugar. El cuerpo de uno de los personajes (siempre un ser humano) se convierte en algo físicamente distinto: envejece o rejuvenece, se vuelve transparente, se convierte en un animal o en un objeto, o se produce un intercambio de cuerpos. Eso es lo que ocurre en los relatos *Teddy boys*, *Cacciatori di vecchi*, *Ragazza che precipita*, *Suicidio al parco*, *La cornacchia* de Dino Buzzati y en *Valle del silencio*, *Imposibilidad de la memoria* y *Zarasia la maga* de José María Merino, así como en *Lejana* de Julio Cortázar.

B. Metamorfosis hipotética. Basándonos en lo que cuenta el narrador no estamos seguros si la transformación realmente tiene lugar a nivel físico, o si solo parece tener lugar. Ejemplos de este tipo de metamorfosis podemos encontrar en *Exposición de la carta del canónigo Lizardi* de Bernardo Atxaga, *La prima Rosa* o *Pájaros* de José María Merino, o en *Diciottesima buca* y *Piccola Circe* de Dino Buzzati.

C. Metamorfosis metafórica. El personaje no cambia físicamente, de manera literal, pero se produce en él un cambio interior. La transformación sucede a nivel de la conciencia del personaje gracias al cuerpo y a través de él. Pero la persona no pierde en ningún momento su conciencia individual inicial (pese al cambio, no deja de ser ella). Ejemplos de este tipo de metamorfosis serían *Visita* de Natasza Goerke (el protagonista es sometido a una revisión ginecológica de la que saldrá completamente transformado), o el relato *Margarete y Heinrich, gemelos* de Bernardo Atxaga (el protagonista experimenta un cambio de identidad tras disfrazarse como su hermana).

D. Metamorfosis a nivel de conciencia. En este caso el aspecto físico de la transformación tiene carácter secundario. El cuerpo no es relevante. En ocasiones incluso desconocemos qué ocurre con él. Lo importante es que la identidad de la o el protagonista se diluye, se funde con otras identidades. Deja de saber qué o quién es. Los límites entre el personaje y el resto del mundo desaparecen, se vuelven borrosos. Las identidades se vuelven entonces inestables, inconstantes. Ejemplos de este tipo de metamorfosis son los relatos *Paraguas* de Natasza Goerke, *Axolotl* y *Las babas del diablo* de Julio Cortázar.

Las categorías presentadas pretenden ordenar el material reunido en este trabajo, pero no son excluyentes entre sí ni clasificatorias en un sentido estricto. Las fronteras entre ellas son en ocasiones borrosas. A veces, se entremezclan. El **significado** del motivo de la metamorfosis por supuesto **no es único**, pues depende de cómo se interprete cada texto literario concreto. Lo que hemos pretendido aquí ha sido delimitar su significado interpretativo, que se deduce de la suma de los distintos significados que le son atribuibles, ya que consideramos que “el significado es una relación y no una esencia” (Lindesmith et al., 2006: 109), sobre todo si tenemos en cuenta que: “ladovve il realismo puro è significazione univoca, la letteratura fantastica è sempre polisemica, le sue storie rimandano a molteplici [...] possibilità interpretative” (Albertazzi, 1993: 8). He aquí la riqueza que ofrece la narrativa fantástica.

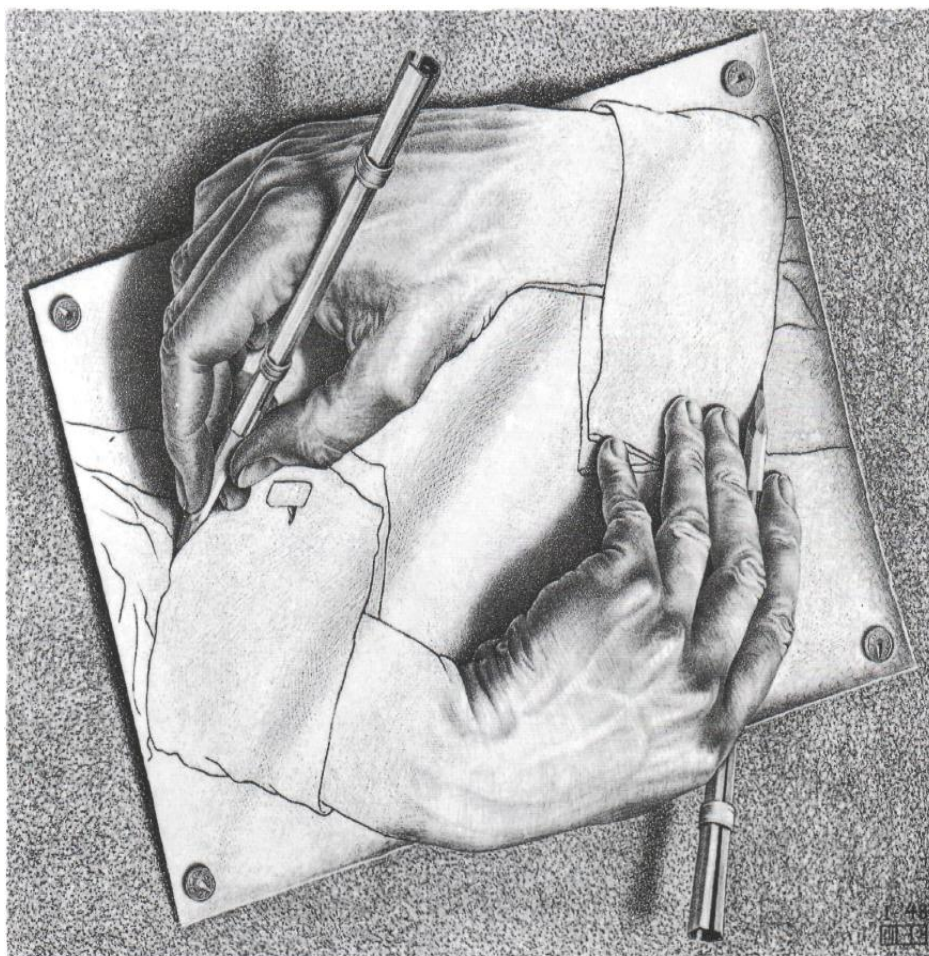
En todos los textos literarios en los que he trabajado uno de los personajes – siempre un ser humano – sufre una transformación física (literal, metafórica, hipotética o a nivel de conciencia). En ningún caso la transformación es en la dirección contraria (de un ser no humano a un ser humano) de lo cual podemos deducir el marcado **carácter antropológico** de la problemática que interesa a los autores de estas historias. El hombre está en el centro de sus preocupaciones e inspiración.

La metamorfosis provoca en uno de los personajes – no siempre el mismo que experimenta el cambio físico, aunque es lo más habitual – una **revelación** de carácter **existencial**. Como en la obra homónima de Franz Kafka, *La metamorfosis*, el cambio a nivel físico genera un cambio en la conciencia e identidad del individuo. La transformación física – propia o ajena – lo sorprende, asalta. Lo descoloca y le obliga a replantearse su lugar en el mundo, a menudo atravesando un proceso angustioso de autoconocimiento:

En nuestro siglo, Sartre [...] ha asentado también su posición filosófica (fenomenológica) frente al fantástico, al que ha considerado un nuevo lenguaje que, a partir de Kafka, explora la condición existencial del hombre moderno. [...] Es el lenguaje capaz de demostrar de modo extraño y revelador la situación deshumanizada contemporánea. (Arán, 2002: 21)

El ser humano tiene que enfrentarse a la pregunta de quién es, teniendo que cuestionarse al mismo tiempo qué es el mundo y cuál es su relación con él. En muchos de los casos la metamorfosis supone la culminación de un **proceso de búsqueda personal** del personaje, un proceso íntimo y a menudo incommunicable. Hasta aquí la problemática presentada no se aleja mucho de la que planteara Franz Kafka en su conocida obra. Entonces, ¿qué es lo que aporta de novedoso este motivo literario en la literatura de las últimas décadas?

CZĘŚĆ PIERWSZA. Metaliterackie metamorfozy



Drawing hands, M. C. ESCHER

ROZDZIAŁ I. JOSÉ MARÍA MERINO – METAMORFOZA JAKO MARZENIE O TOŻSAMOŚCI

[A]l ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana, y los sueños una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana allí donde ninguna teoría o creencia puede alcanzar⁷⁰.

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñados con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos otra vez a soñar con los ojos cerrados⁷¹.

Dla hiszpańskiej filozofki Marii Zambrano marzenie to najbardziej autentyczna, najmniej jednorodna, a przy tym też nie tak racjonalna sfera ludzkiego istnienia, dlatego aby do niej się dostać, musimy oddać się nieświadomości, płynności:

Droga dostępu do zjawiska [marzeń] musi być możliwie najmniej władcza; musi pozwalać widzieć, pojawiać się. Bezużyteczne i w istocie całkiem nielojalne byłoby jednak niedostrzeganie charakteru tego zjawiska, w którym psyche manifestuje się *swobodnie*, powiedzmy, że jej licencja przechadzania się w czasie nie domaga się odszyfrowania. Tego właśnie potrzeba: odszyfrowania, nie wyjaśnienia⁷².

⁷⁰

„marzenie-sen jako pierwotna manifestacja ludzkiego życia, a sen jako coś w rodzaju prehistorii jawy ukazuje metafizyczną strukturę ludzkiego życia tam, gdzie nie może sięgnąć żadna teoria ani wiara”. M. Zambrano, *Los sueños y el tiempo*. Biblioteca de ensayo Siruela, Madryt 2006, s. 15 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷¹ „Człowiek współczesny rości sobie prawo do trzeźwego myślenia. Ale to trzeźwe myślenie prowadzi nas krętymi korytarzami koszmaru, gdzie lustra rozumu mnożą komory tortur. Może się zdarzyć, że po wyjściu odkryjemy, iż śniliśmy na jawie i sny rozumu są koszmarem. Być może wtedy zaczniemy śnić znowu z zamkniętymi oczyma”. O. Paz, *Labirynt samotności*. Tłum. Jan Zych. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 227.

⁷²

„La vía de acceso a este fenómeno [de los sueños A.C.P.] ha de ser lo menos imperativa posible; ha de dejar ver, dejar aparecer. Mas sería inútil y nada leal pasar por alto el carácter de este fenómeno, en el que la psique se manifiesta *libremente*, por así decir, cuya licencia de andar por el tiempo no requiere descifrarse. Justamente es eso lo necesario: descifrar y no explicar”. M. Zambrano. Op. cit., s. 19 (tłumaczenie A.C.P.). Chociaż María Zambrano w swojej książce zajmuje się przede wszystkim snem nocnym i z rzadka tylko

Celem tego rozdziału będzie właśnie odszyfrowywanie, a nie wyjaśnianie dzieła Josego Marii Merina. Tekst wskazuje na otwarte drzwi prowadzące w przestrzenie, których nie da się opisać w sposób racjonalny. Postaram się pokazać – za pomocą narzędzi zaczerpniętych m.in. od Derridy – że w opowiadaniach Merina można znaleźć ogromną liczbę aporii. Aporie te pozwalają rozszerzyć perspektywę interpretacji. Dla Merina, tak samo jak dla Derridy, tożsamość nie jest czymś stabilnym, ale procesem ciągłych zmian. W nieustannym ruchu kształtowania i przekształcania własnego ja sen-marzenie – we wszystkich możliwych sensach – odgrywa rolę fundamentalną. Teksty Merina potwierdzają zasadę Zambrano, że „[m]arzenia to pierwsza forma budzenia się świadomości i pierwszy krok w drodze do przedstawienia”⁷³.

1. Nie rezygnować z marzeń

wydostać się z łożyska marzenia na zewnątrz dnia, który się zaczyna⁷⁴.

[Marzenie na jawie] jest tym, co w życiu płynne, tym, czego nie można zredukować do świadomości lub podstawy świadomości. Jest autonomią życia. Tym, co umyka każdej sytuacji, nie mieści się w stanach doświadczanych przez żyjącego; tym, czego żadnym wysiłkiem świadomości nie da się pochwycić w sposób absolutny ani trwały⁷⁵.

marzeniem na jawie, myślę, że cytaty zaczerpnięte z jej pracy w wielu wypadkach można odnieść także do tych drugih.

⁷³ „Los sueños son la primera forma del despertar de la conciencia y el primer paso en el camino de la representación”. Ibid., s. 132. ensueño es A.C.P.] lo que la vida tiene de fluido, de no enteramente reductible a la conciencia o soporte de la conciencia. Es la autonomía de la vida. Lo que siempre se escapa a toda situación o estado del viviente: lo no conquistable en modo total ni duradero por ningún acto de conciencia”. Ibid., s. 91 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷⁴ „salir de la placenta del sueño al fuera del día que empieza”. Ibid., s. 46 (tłumaczenie A.C.P.).

75

“[El ensueño es A.C.P.] lo que la vida tiene de fluido, de no enteramente reductible a la conciencia o soporte de la conciencia. Es la autonomía de la vida. Lo que siempre se escapa a toda situación o estado del viviente: lo no conquistable en modo total ni duradero por ningún acto de conciencia”. Ibid., s. 91 (tłumaczenie A.C.P.).

Zamknięty w pełni lata w ciemnym młynie nad rzeką i zmuszony do nauki chłopiec patrzy przez okno na mijające wakacje. Zamknięty w murach zimnego gmachu seminarium chłopiec patrzy na mroźne patio i śni na jawie o beczynnym lecie.

Młody bohater opowiadania *Kuzynka Rosa* jest z natury marzycielem, któremu trudno przystosować się do rutyny systemu szkolnego. Nie potrafi skupić się na lekcjach i książkach, tylko ucieka myślami do lata i wędkowania, znaku ziemskich rozkoszy, których musiał się wyrzec, wstępując do seminarium. Jest buntownikiem opierającym się obowiązkom narzucanym mu przez otoczenie – nakazom profesorów, rodziców i kuzynki Rosy, nieugiętej strażniczki godzin nauki w młynie, odrabiania zaległości po oblanych egzaminach.

Opowiadanie jest metaforą nieprzystosowania marzyciela do społeczeństwa. Mówi o ludziach niegodzących się na ustalone normy i niestrudzenie szukających własnej przestrzeni wewnętrznej, żeby przetrwać we wrogim otoczeniu, które ich osacza i którego nie potrafią zrozumieć. Dlatego bohater, wchodząc do pokoju, gdzie przyjdzie mu spędzić długie godziny nauki, zaczyna marzyć, że oto znalazł się „w jakiejś chacie odległej w czasie i przestrzeni od tamtej rzeczywistości”⁷⁶.

Oniryczna natura bohatera daje o sobie znać już w pierwszych zdaniach opowiadania, kiedy oszołomiony po podróży, „niemal zemdlony”, „z zawrotami głowy” przybywa do miasteczka wujostwa. „Obudź się, nie śpij” – mówi kuzynka przy śniadaniu. W murach seminarium chłopiec gubił się w snach i nostalgii, co doprowadziło do porażki na egzaminach. U wujostwa podczas długich godzin nauki często jest „pogrążony jakby w śpiączce”, „owładnięty odurzeniem”⁷⁷ lub „w [...] stanie oszołomienia”⁷⁸. Sfera snów-marzeń, zapadania w siebie i półświadomego żeglowania bez kursu jest w twórczości Merina przestrzenią intymną, niezbędną w procesie formowania tożsamości, i jednocześnie koniecznym warunkiem pełni ludzkiej egzystencji. Właśnie w tym obszarze może się pojawić się Ja autentyczne, to, co w ludzkim istnieniu najgłębsze: „W snach-marzeniach

⁷⁶ J.M. Merino, *50 cuentos y una fábula*. Punto de Lectura, (brak miejsca wydania) (1992) 2001, s. 42. Wszystkie cytaty z tekstów Merina na podstawie tłumaczenia Katarzyny Guzewicz. Zob. Aneks 1.

⁷⁷ Ibid., s. 44.

⁷⁸ Ibid., s. 45. „Od samego początku jednym z rysów nadających kształt postaci jest jej skłonność do ulegania wyobraźni”. „Desde el comienzo, uno de los hilos que da forma al personaje es su inclinación a dejarse llevar por la imaginación”. C.J. García, *Efectos paradójicos de la narración en dos relatos de José María Merino: „La prima Rosa” y „Zarasia, la maga”*. W *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*. Ed. A. Encinar i K.M. Glenn. Edilesa ensayo, León 2000, s. 112 (tłumaczenie A.C.P.).

jesteśmy świadkami genezy świadomości, one są jej pierwszym krokiem”⁷⁹. Dlatego sen-marzenie⁸⁰ – w każdym sensie – konstytuuje chwile będące znakami procesu zmiany świadomości bohaterów. Jak pokazuje Zambrano: „W snach bez wątpienia [...] mamy do czynienia ze swego rodzaju podróżą podmiotu przez wszystkie regiony życia aż do jego granic. Podróż ta polega nie tylko na przypominaniu, ale też rozpoznawaniu”⁸¹.

Kiedy bohater opowiadania Merina postanawia podejrzeć kuzynkę w czasie codziennej kąpieli w rzece, stwierdza: „pograżyłem się w marzeniach o akcie buntu”⁸²; a później, odkrywszy rybę: „przyglądałem się [pstrągowi] dłuższą chwilę”⁸³.

Chłopiec znajduje się wewnątrz, w zamkniętej przestrzeni, która go ogranicza i z której może uciec tylko wyobraźnią, patrząc przez okna, kierując się wzrokiem i myślami – ale nie ciałem – ku przestrzeni innej. Niezbędny jest przy tym ruch przeciwny, do wewnątrz: ucieczka myślą od rutyny i powagi tego, co go otacza, do świata wewnętrznego – to zawsze dostępna droga w miejsce bez granic, krat i więzów, w przestrzeń wolności. Ruch w obu kierunkach (na zewnątrz i zarazem do wewnątrz) – ruch bez drogi – stanowi pierwszy paradoks w twórczości Merina.

Podwójność kierunku dotyczy nie tylko przestrzeni, ale i czasu. W opowiadaniu nachodzą na siebie dwie różne perspektywy czasowe (zima w seminarium i lato w miasteczku), które łączą się i jednoczą w zamyśleniu bohatera. W stanie marzenia stale następuje powrót do przeszłości – motyw zawsze obecny w opowiadaniach Merina – zimą bohater przywołuje lato, latem zaś wspomina zimowe dni. Marzenia powodują zawieszenie czasu:

kiedy teraźniejszość rozszerza się i trwa, sprawiając wrażenie, jakby wchłaniała przeszłość i przyszłość, podmiot przywiązuje się do chwili, która prowadzi go do granicy bycia w snach-marzeniach. Tymczasem normalny

⁷⁹ „En los sueños asistimos a la génesis de la conciencia, los sueños son su primer paso”. M. Zambrano. Op. cit., s. 102 (tłumaczenie A.C.P.).

⁸⁰ W języku hiszpańskim jest tylko jedno słowo – *sueño*. Podobnie w angielskim – *dream (to dream)*, i we francuskim – *rêve (réver)*.

⁸¹ „Hay sin duda [...] un viaje del sujeto humano en sueños a través de todas las regiones de su vida y de los confines de su vida. Un viaje que no es sólo recordar sino explorar”. Ibid., s. 65 (tłumaczenie A.C.P.).

⁸² J. M. Merino. Op. cit., s. 46 (podkreślenie A.C.P.).

⁸³ Ibid., s. 48 (podkreślenie A.C.P.). W oryginale pstrąg jest rodzaju żeńskiego – *la trucha*.

sposób przeżywania terażniejszości polega na tym, że odbiera się ją jako fragment nurtu czasu: odczuwa się jej ruch⁸⁴.

Bohaterowie Merina rzadko mentalnie przebywają w terażniejszości, zwykle przenoszą się wstecz, w historię osobistą albo uniwersalną. Chłopiec z opowiadania *Kuzynka Rosa* wraca myślą do zimowych dniznaczonych szkolnymi obowiązkami i rutyną internatu. W młynie – inaczej niż w klasie – pozostaje fizycznie i duchowo sam. To warunek niezbędny, by przenieść się na nowy poziom świadomości, który daje o sobie znać w motywie metamorfozy i w tym konkretnym przypadku zyskuje znaczenie rytuału inicjacyjnego.

Kiedy chłopiec decyduje się wyjść ze swego więzienia, zamkniętej przestrzeni młyna, żeby podejrzeć kuzynkę w kąpieli, po raz pierwszy budynek, w którym go zamknęto, widzi z innej perspektywy i wyobraża sobie siebie samego wewnątrz. Dochodzi do symbolicznej inwersji spojrzeń: zmiana miejsca, z którego patrzy bohater, zmienia również jego koncepcję rzeczywistości. Zasadnicze znaczenie ma tu natura jako rama zdarzeń⁸⁵. Przyroda jest nie tylko fizycznie zewnątrzem, które umożliwia mentalną ucieczkę (w spojrzeniu na zewnątrz, w kierunku natury) – okazuje się także przestrzenią magiczną, która przekształca się tak, aby móc pomieścić zjawisko fantastyczne: „Pamiętam, że poczułem nagły lęk – aż do tego stopnia miejsce nabrało w tym momencie niezwykłego wyglądu. Wtedy zobaczyłem pstrąga”⁸⁶. Później, kiedy w rybie rozpoznaje kuzynkę, bohater mówi: „Przestraszyłem się. Była znowu ta pora popołudnia, niebieskawa i tajemnicza, kiedy wszystko wydawało się snem”⁸⁷. Dochodzi tu do połączenia świata wokół i marzenia – to fenomen, który powtórzy się w innych opowiadaniach Merina, na przykład w *Przerwanej podróży* czy

⁸⁴ „cuando el presente se dilata y ensanchándose parece absorber pasado y futuro, se produce un apegarse del sujeto a este instante de tiempo que le lleva a los confines del estar soñando. Porque el modo normal de vivir el presente es sentirlo como fragmento de una corriente temporal: percibiendo su movimiento”. M. Zambrano. Op. cit., s. 85 (tłumaczenie A.C.P.).

⁸⁵ „Jednym z zabiegów umożliwiających akceptację opowiadanych zdarzeń jest szczegółowy opis otoczenia opierający się na obserwacji. Ten sposób narracji daje czytelnikowi gwarancję akceptowalności. [...] Dzięki temu skłonność bohatera do oddawania się marzeniom i pogrążania we własnych myślach współlistnieje w napięciu ze zdolnością do obserwacji otoczenia”. „Uno de los recursos empleados para lograr la aceptación de los sucesos que cuenta [el narrador A.C.P.], es la ambientación pormenorizada del entorno y su apoyo en la observación. Esta actitud narrativa ofrece al lector garantías de aceptabilidad. [...] De este modo, la ensimismación del personaje y sus inclinaciones imaginativas coexisten en tensión con su capacidad observadora del espacio”. C.J. García. Op. cit., s. 113 (tłumaczenie A.C.P.).

⁸⁶ J.M. Merino. Op. cit., s. 47.

⁸⁷ Ibid., s. 51 (podkreślenie A.C.P.).

Dolinie ciszy. Sam Merino podkreśla wagę scenerii swych opowiadań, które uznaje „za coś na kształt dodatkowego bohatera”⁸⁸ – przekonanie, które dzieli z literaturą romantyczną⁸⁹.

Przemieniona w rybę kuzynka Rosa uosabia wszystko, co chłopiec chce odrzucić: normy, powtarzalność przyzwyczajęń, obowiązki, władzę, która ucieka się po fizyczną przemoc (ojciec spuszcza synowi lanie za zaniedbania w nauce). Fizyczna przemiana kobiety (nie sposób stwierdzić, czy symboliczna, czy też dosłowna – tajemnica opowiadań fantastycznych polega na tym, że pytanie to pozostaje często bez odpowiedzi) wskazuje na punkt kulminacyjny opowiadania, ale tu dochodzimy do następnego paradoksu. Metamorfoza kuzynki (która uosabia to, czego nienawidzi bohater) jest z kolei znakiem wędkowania i – przez rozszerzenie – tego wszystkiego, co kocha (najgłębsze pragnienia, ziemskie przyjemności, których musiał wyrzec się w seminarium): „Ten ogromny pstrąg objawił mi się jako wyolbrzymiony obraz moich letnich tęsknot”⁹⁰. „Wieki pstrąg był więc dla mnie jakby duchem wszystkich niezłapanych pstrągów, przywoływanych z melancholią podczas niekończących się dni. [...] I teraz, podczas tego nieudanego lata, pojawił się jak tajemniczy znak”⁹¹. Połączenie kochanego i znienawidzonego w jednej żywej istocie i ostateczna akceptacja tego stanu rzeczy stanowi wyraz procesu dojrzewania chłopca, kształtowania się jego samoświadomości. Po długiej walce, będącej punktem kulminacyjnym narracyjnego napięcia, gdy bohater złapie rybę i w jej oczach rozpozna oczy kuzynki. Wtedy decyduje się uwolnić pstrąga. W rzeczywistości gest ten oznacza symboliczne wyzwolenie samego bohatera. Oswobadzając rybę, uwalnia się on także od swoich najintymniejszych pragnień, rezygnuje z nich dobrowolnie, podobnie jak z najgłębszego oporu wobec systemu, który go zniewalał. Odnajduje równowagę będącą oznaką dojrzałości. Nie oznacza to, że marzyciel poddaje się bezwarunkowo. Uznaje normy, żeby przeżyć, ale przecież nie przestaje marzyć, nie rezygnuje z samego siebie. Na swój sposób uchyla – a może przezwycięża? – aporię: obietnica rozkoszy jest jej jednoczesnym odebraniem. Aby dostąpić rozkoszy, trzeba się jej wyrzec.

Chłopiec walczący z rybą. Ciało przy ciele. Starzec, który walczy z rybą. Ciało przy ciele. W opowiadaniu *Stary człowiek i morze* Ernesta Hemingwaya bohater chce udowodnić

⁸⁸ Ibid., s. 19.

⁸⁹ Jak wskazuje Jordan, fantastyka romantyczna stara się w modelu gotyckim oswajać to, co nadnaturalne, poprzez tajemnicze miejsca. M.E. Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Iberoamericana, Madrid 1998.

⁹⁰ Ibid., s. 48.

samemu sobie, że nie stracił jeszcze sił, że ciągle spełnia wszystkie wymagania stawiane męskości, że cechują go: samowystarczalność, żywotność, wytrzymałość i umiejętność zwyciężania bez względu na cenę, pomimo bólu, cierpienia, a nawet śmierci: „The thousand times that he had proved it meant nothing. Now he was proving it again. Each time was a new time and he never thought about the past when he was doing it”⁹².

Rytuał męskości powtarza się bez końca⁹³. Nie jest to inicjacja, która wymaga sprawdzianu jeden jedyny raz, a przebycie próby oznacza definitywne wejście w nowy obszar tak jak w opowiadaniu Merina. Tu za każdym razem jest tak, jakby to był pierwszy raz.

W opowiadaniu *Stary człowiek i morze*, tak jak w scenie z opowiadania Merina, długa walka z ogromną rybą jest także walką symboliczną, zmaganiem bohatera z samym sobą. Bohater Hemingwaya jednak nie przechodzi inicjacji: staje przed próbą, której nie sposób przejść pomyślnie – przed próbą starości. Między starym człowiekiem i rybą istnieje wyraźna więź: ryba jest dla niego „bratem”, kimś tak jak on rodzaju męskiego (narrator używa zaimka osobowego *he*), a pojedynek między nimi stanowi wyraźną paralelę z pojedyńkiem z czasów, kiedy stary człowiek nie był jeszcze stary, nazywano go Santiago Mistrz i był w stanie pokonać na „na rękę” Murzyna z Cienfuegos. Ryba także w ostatecznym rozrachunku jest nim samym, mówi, że szanuje ją i kocha, ale nie może zrobić nic innego, tylko ją zabić. Śmierć ryby jest zarazem symboliczną śmiercią starego człowieka. Musi ją zabić, by przeżyć, ale jednocześnie unicestwia samego siebie. Zwycięstwo jest w rzeczywistości klęską – starzec wraca do portu zaledwie ze szkieletem ryby. Aporia Hemingwaya polega na tym, że bohater musi zwyciężyć, żeby móc przegrać, przegrana jest wynikiem zwycięstwa. Klęska nie ma w sobie nic męskiego, bo idea męskości odrzuca wszelkie formy podatności na zranienie, jak o tym mówi sam Hemingway:

“They beat me, Manolin,” he said. “They truly beat me.”

⁹¹ Ibid., s. 49.

⁹² E. Hemingway, *The Old Man and the Sea*. Arrow Books, Londyn 2004, s. 49.

⁹³ Jak to pokazał Pierre Bourdieu: „Męskie przywileje to jednak pułapka, zwłaszcza kiedy towarzyszy im nieustanne napięcie i stłumienie, które potrafią osiągać absurdalne rozmiary, narzucając mężczyznom obowiązki potwierdzenia – w każdej chwili – własnej męskości”. P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Tłum. Lucyna Kopciwicz. Ofcyna Naukowa, Warszawa 2004, ss. 64–65. Do tego tematu jeszcze powrócę.

“He didn’t beat you. Not the fish”⁹⁴.

Ale podatność na zranienie – czy tego chcemy, czy nie – jest integralną częścią ludzkiej natury. Dlatego model męskości przedstawiony przez amerykańskiego pisarza ponosi klęskę. Bohater Merina przeciwnie, decyduje się nie zabijać ryby uosabiającej kobietę, kuzynkę Rosę, wcielenie władzy i tytułową bohaterkę opowiadania. Jeśli w *Starym człowieku i morzu* męska racjonalność (a może irracjonalizm) zwycięża i jednocześnie ponosi klęskę, w *Kuzynce Rosie* chłopiec, puszczając wolno żywą rybę, wyzwala i akceptuje własną podatność na zranienie. Nie jest macho jak bohater Hemingwaya. Nie musi sobie udowadniać, że potrafi znosić przeciwności losu, ale pozwala, żeby ujawniła się jego głęboka natura, dzięki czemu udaje mu się odnaleźć życiową równowagę. Darując rybie życie i pozwalając jej odejść (przez chwilę to on ma władzę nad kuzynką), nieoczekiwanie odwraca obowiązującą dotąd hierarchiczną relację. Osoba, która do tej pory nieubłaganie sprawowała władzę, okazuje się podatna na zranienie. Przekształcenie hierarchii dokonuje się w grze spojrzeń między bohaterami: najpierw w rzece to chłopiec patrzy w oczy pstrąga i widzi oczy kuzynki. Później, po powrocie do domu, to ona szuka jego spojrzenia: „Patrzyła na mnie twardo, ale ja odwróciłem wzrok”⁹⁵. W ten sposób zawiązuje się milczące porozumienie – brak słów jest pieczęcią zamykającą dostęp do niewyrażalnego, które powinno pozostać w sferze tajemnicy. Chłopiec i kuzynka oboje przeszli drogę od wrogości do współnictwa w tym, co zabronione, i w podatności na zranienie. To, co dawniej ich dzieliło, teraz łączy. Solidaryzują się, zanim ciotka, przedstawicielka władzy nadrzędnej, obsztoruje oboje. W ten sposób Merino kwestionuje także granice władzy i łatwość, z jaką się je przekracza, wydobywając dekonstruktywistyczną ideę relatywizacji absolutnych przeciwieństw, z których jedno zostaje naznaczone pozytywnie, a drugie nie. Tymczasem każde wymaga uważnej identyfikacji!

Sens przekształcenia, któremu podlega bohater, nie ogranicza się jednak tylko do uznania podatności na zranienie. Jest także znakiem akceptacji dla podwójnej natury jego uczuć. Pierwszym sygnałem zasadniczej zmiany, która w rzeczywistości jest procesem osiągającym szczytowy punkt w momencie walki pod koniec opowiadania, jest dzień, kiedy chłopiec po raz pierwszy odkrywa, że kuzynka przychodzi kąpać się w rzece:

⁹⁴ Ibid., s. 96. Jest to w dodatku walka między równymi.

⁹⁵ J.M. Merino. Op. cit., s. 51.

W miarę upływu dni moja desperacka wola zaczęła ułatwiać rutynę nauki, tak że byłem w stanie przetrwać co rano surowy egzamin mojej kuzynki, i mimo to rozerwać się przez chwilę po południu, oglądając krajobraz. W taki sposób ją zobaczyłem⁹⁶.

W końcu możliwe stało się połączenie świata wewnętrznego – snów i wyobraźni – z obowiązkami narzucanymi przez otoczenie społeczne:

podczas tego długiego okresu, kiedy byłem zmuszony z bólem zwalczać prawdziwe pragnienia, udało mi się wyrobić w sobie zdolność, przedtem nieznaną, podtrzymania żywości wyobraźni i nietracenia przy tym wątku zawiłych zagadnień naukowych⁹⁷.

Proces kulminuje w „zdobywaniu powoli, wewnątrz siebie, przestrzeni dla marzeń”⁹⁸. Jest to proces wyjścia poza rzeczywistość, w stronę transcendencji, dzięki pragnieniu i nadziei, które wraz z marzeniem są cechami *par excellence* ludzkimi. María Zambrano rozumie go następująco:

Podmiot jest nie tylko podstawą, nieruchomym punktem, rzeczą, bytem skończonym i stałym, już całkowitym, ale raczej żywym jądrem przekraczającym miejsce, które zajmuje, mającym skłonność, żeby być czymś więcej niż to, czym jest, czymś wykraczającym poza siebie. Będąc i nie będąc zarazem, transcenduje świat i siebie. Gdyby bowiem tego nie robił, nie musiałby cierpieć z własnego powodu, z powodu swej rzeczywistości. To nieugięte przekraczanie siebie przejawia się pod postacią nadziei. [...] Człowiek jest bytem, którego pierwszym przejawem jest nadzieja. [...]

⁹⁶ Ibid., s. 46. (Podkreślenie A.C.P.)

⁹⁷ Ibid., s. 49.

⁹⁸ Ibid., s. 50.

Cierpienie z powodu rzeczywistości i przekraczania samego siebie zawiera się w nadziei i pokazuje metafizyczną strukturę ludzkiego życia⁹⁹.

W opowiadaniu Merina proces wykraczania poza siebie zasadza się na aporii. Z jednej strony chłopiec zdobywa dla marzeń wewnętrzną przestrzeń, która jest drogą ucieczki przed konwencjami odczuwanymi jako ograniczenie i źródło cierpienia, z drugiej jednak poddaje się jednocześnie społecznym regułom, które przeciwstawiają się sferze imaginacji¹⁰⁰. Dzięki temu może normalnie funkcjonować w świecie społecznym.

2. Marzenie-sen i rytuał

wpadnięcie w sen byłoby jak powrót do zasadniczego miejsca życia, z którego budzi się nieludzkie zwierzę¹⁰¹.

Sny-marzenia – w każdym sensie – są w twórczości Merina tym, czym literatura w ludzkim doświadczeniu: zakątkiem emocjonalnej wolności, do którego można uciec przed niszczącą rutyną, ogłupiającą i pozbawiającą wrażliwości:

Literatura przyzwyczaiła nas do wyobraźni, nauczyła rozpoznawać uczucia, była tarczą przeciw fatalizmowi dogmatów i uczyniła znośniejszą krwawą i brutalną realność, pozwalając przeczuwać inną rzeczywistość¹⁰².

⁹⁹ „Como sujeto que no es simplemente un soporte, un punto fijo, una cosa o un *ser* acabado y fijo, ya completo, sino como un núcleo viviente que va más allá de donde está, que tiende a ser más allá de lo que es, que se sobrepasa. Un alguien – ser y no-ser a un tiempo – que trasciende y aun se trasciende. Pues si no se trascendiera a sí mismo, no se habría de padecer a sí mismo, a su realidad. Y este inexorable trascender se le manifiesta a sí mismo como esperanza. [...] El hombre es el ser cuya primera manifestación es la esperanza. [...] Este padecer la realidad y este excederla se encuentran en la esperanza y revela la estructura metafísica de la vida humana”. M. Zambrano. Op. cit., s. 22 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁰⁰ Także zakończenie opowiadania ma charakter podwójny, jak wskazuje C.J. García: „z jednej strony utwierdza bohatera o prawdziwości tego, co widział [przemiana kuzynki w pstrąga]; a z drugiej, odwrotnie do oczekiwań, zgodnie z którymi przemiana byłaby produktem chorej wyobraźni mściwego studenta, budzi w czytelniku poczucie dwuznaczności, ponieważ rana na górnej wardze Rosy wprowadza element niepewności”. „de un lado, corrobora al personaje lo que éste había visto [la metamorfosis de la prima en trucha]; de otro, produce ambigüedad en el lector, en la medida en que la herida en el labio superior de Rosa introduce un elemento de incertidumbre, contrario al horizonte de expectativas según el cual la alteración de la realidad respondía a la imaginación distorsionadora del estudiante vengativo”. C.J. García. Op. cit., s. 111 (tłumaczenie A.C.P.).

W opowiadaniach Merina bohaterowie zwykle wyrzekają się snów-marzeń i kończą wyniszczeni codzienną rutyną albo na odwrót – porzucają ją, aby wejść w przestrzeń snów. U podstaw charakteru marzycieli, którzy przechodzą fizyczną metamorfozę, leży ziarno prowadzące ich ku głębokiej przemianie – nie tylko zewnętrznej, ale przede wszystkim psychicznej. Merino zapewnia, że

wyobraźniowe zdarzenia z opowiadań [mają] dużo wspólnego ze skłonnościami moralnymi i umysłowymi postaci, bo to one prowokują to, co wyobrażone, jako owoc szczególnych właściwości albo możliwości właściwych im fantasmagorii¹⁰³.

Rzeczywiście chodzi o postaci, których spojrzenie na świat różni się zasadniczo od spojrzenia innych ludzi. To indywidua szukające czegoś poza horyzontem, dostrzegające inną rzeczywistość poza zasłoną rzeczy, miejsc i osób ze swego otoczenia. Często naznaczone piętnem melancholii, aurą, o której mówi Zambrano, wyrażającą się w szczególnym sposobie widzenia, charakterystycznym także dla pisarza. Zdaniem Merina „wobec niszczącego doznania pozornej i powszedniej normalności, którą społeczeństwo chce nam narzucić, literatura powinna tworzyć kronikę niesamowitości”¹⁰⁴. „Ale niesamowitość pojawia się tylko wtedy, kiedy świadomość oświeca w pełni”¹⁰⁵, pokazuje Zambrano. Tj. jasność świadomości musi być pełna, abyśmy nie pozostali obojętni wobec niesamowitości życia. Ta niesamowitość charakterystyczna dla snów i marzeń nie jest obca do działalności filozoficznej czy literackiej, różnym sposobom osiągnięcia pełni świadomości. Bohaterowie Merina są pogrążeni w myślach, spontanicznie zapadają się w marzenia – to jest ich sposób obserwowania świata i dziwienia się mu: „moja skłonność do tego, co wydaje się lenistwem,

¹⁰¹ „la caída en el sueño sería como el volver al lugar fundamental de la vida, al lugar inicial de la vida de donde el animal no humano se despierta”. M. Zambrano. Op. cit., s. 52 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁰² J.M. Merino, *50 cuentos y una fábula*. Op. cit. Opowiadanie *Los libros vacíos*. s. 673.

¹⁰³ Ibid., s. 14. (Wstęp)

¹⁰⁴ J.M. Merino, *Cuentos de los días raros*. Alfaguara, Madryt 2004, s. 9.

¹⁰⁵ „Mas la extrañeza adviene sólo cuando la conciencia alumbra en plenitud”. M. Zambrano. Op. cit., s. 38 (tłumaczenie A.C.P.).

gapiostwo, o które miał pretensję mój ojciec, to sposób odczuwania tego, co dzieje się dookoła”¹⁰⁶.

Tak właśnie Marcellus z *Doliny ciszy* „[za]wsze głęboko wierzył w to, co nieuchwytnie, co nas otacza, a czego nie widzimy”¹⁰⁷ i „[cz]ęsto powtarzał, że chciał odejść gdzieś daleko, nie wyjaśniając dokąd”¹⁰⁸. Chociaż Marcellus jest rzymskim żołnierzem, nie akceptuje wojskowej rutyny. Poznaje pewnego Żyda, który wprowadza go w magiczne rytuały. Te kończą się całkowitym połączeniem z tytułową doliną. Dzięki naukom owego Żyda Marcellus wzmacnia oniryczne skłonności swojego charakteru: „Stopniowo zaczęła nim władać jakaś melancholijna ciekawość”¹⁰⁹. Chociaż przemiana została przedstawiona jako coś zewnętrznego, rozumiemy, że faktycznie sprowokował ją Rzymianin. Metamorfoza stanowi kulminację procesu realizacji tego, co w egzystencji bohatera najbardziej autentyczne.

Marcellus jest marzycielem potrójnym. Wspomnieliśmy już, że głównymi cechami jego charakteru są niedopasowanie i nieskończona ciekawość, pragnienie poszukiwań i poznania. Jest on jednak także marzycielem w sensie bardziej dosłownym, fizycznym, ponieważ tak jak chłopiec z opowiadania *Kuzynka Rosa* popada często w stany otępienia i osłupienia: „zatrzymał się w oszołomieniu”¹¹⁰ albo „Marcellus, cały czas oszołomiony”¹¹¹. Ponadto metamorfoza, którą przechodzi, polega na zapadnięciu w letarg: gdy kładzie się w naturalnej niszy jaskini odnalezionej dzięki pergaminowi, który dał mu żydowski mag, wchodzi w głęboki trans. Tu trafiamy na ślad pierwszej aporii w opowiadaniu. Bohater musi częściowo zrezygnować ze świadomości indywidualnej, aby osiągnąć najwyższy poziom świadomości, poziom zjednoczenia z naturą: „ten sen nie był utratą świadomości, tylko wejściem w inną świadomość”¹¹².

Głęboki sen przychodzi w ciemnej grocie, gdzie „cisza była absolutna”¹¹³. Jaskinia wydaje się miejscem świętym, w którym dokonuje się tajemniczy rytuał przemiany Marcellusa. Jaskinia jako sceneria świętych czynności, świątynia ze światłem padających z góry, spośród skał, pogrążona w ciszy znaczącej najważniejsze momenty rytuałów.

¹⁰⁶ J.M. Merino, *El heredero*. Alfaguara, Madryt 2003, s. 257.

¹⁰⁷ J.M. Merino, *50 cuentos y una fábula*. Op. cit., s. 101.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., s. 102.

¹¹¹ Ibid., s. 103.

¹¹² Ibid., s. 104.

¹¹³ Ibid., s. 102.

Świętość sceny jest oczywista, a dodatkowo podkreśla ją zatrzymanie czasu: metamorfoza zachowuje ciało Marcellusa w doskonałym stanie. Nie podlega ono rozkładowi, choć pozostaje w stanie letargu we wszystkim przypominającego śmierć, najgłębszy sen, podczas którego czas przestaje płynąć:

Wejść w sen to tyle, co pozbyć się doczesnych okryć typowych dla jawy [...]. I w jednej chwili stanąć nago, w okryciu z nicości, którą życie otwiera dla każdego żywego bytu. Próżnia, obraz głębi, ale trzymającej go [człowieka] w sobie, jaskinia wewnątrz ruchliwego środowiska naturalnego. Człowiek nie zapada w sen, ale zostaje w nim umieszczony, przezeń zagarnięty i przyjęty. Nagi i okryty. Okryty wierzchnim płaszczem, którym jest czas fizyczny – otula człowieka i nie pożera¹¹⁴.

Czas zatrzymał się w ciele Marcellusa, jakby spełnił się czas święty, który – jak podkreśla Mircea Eliade – nie jest czasem historycznym: „Religijne uczestniczenie w jakimś święcie zakłada wyjście ze zwykłego trwania czasowego. Czas sakralny daje się więc bez końca odzyskiwać, bez końca powtarzać. Czas ten nie płynie”¹¹⁵. I także: „o czasie sakralnym można powiedzieć, że jest on zawsze taki sam, że jest «ciągłością wieczności»”¹¹⁶.

Jaskinia jako miejsce, gdzie czas się zatrzymał, jak łono matki w dolinie podobnej do żywego ciała, które daje schronienie. Matka ziemia, która przyjmuje, łono matczyne jako miejsce święte, które daje początek życiu. Powrót do źródła, do początku czasu:

¹¹⁴ „Entrar bajo el sueño es por tanto desprenderse sin perderlas de las envolturas temporales que caracterizan la vigilia [...]. Y quedarse por el pronto desnudo y envuelto en el hueco que la vida abre para cada ser viviente. Hueco, imagen del abismo pero que le sostiene en él, cueva dentro de la movilidad del medio vital. No se hunde el hombre en el sueño, sino que queda alojado en él, abrigado, recogido. Desnudo y envuelto. Envuelto en la última envoltura que es el tiempo físico que lo recoge sin devorarlo” M. Zambrano. Op. cit., s. 70 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

¹¹⁵

M. Eliade, *Sacrum – Mit – Historia*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Państwowe Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970 (1993), s. 89.

¹¹⁶

Hubert i Mauss. Cytat w M. Eliade. Op. cit., s. 104. Według Merina „czasowi, tak samo jak i literaturze, jak i mitowi, brakuje sztywności i linearności”. „el tiempo para la literatura, como para el mito, carece de rigidez y de linealidad” Wstęp do *50 cuentos y una fábula*. s. 21 (tłumaczenie A.C.P.).

Człowiek religijny okresowo przedostaje się do czasu mitycznego i sakralnego, odnajduje czas początków, ten, który nie płynie, gdyż nie uczestniczy w świeckim trwaniu czasowym, jest ukonstytuowany przez wieczystą teraźniejszość, która daje się odzyskiwać w nieskończoność¹¹⁷.

Czas początku i początek czasu symbolizowany przez grotę-macicę – miejsce, gdzie nie dobiegają żadne dźwięki, pogrążone w wodach płodowych, przestrzeń, w której już jesteśmy, ale jeszcze nie jesteśmy, kiedy budzimy się zawieszeni w pustce bez tożsamości, kiedy jesteśmy tylko obietnicą tożsamości, która ma się spełnić. W *Dolinie ciszy* jesteśmy świadkami sceny sprzed narodzin:

Spanie to powrót. Powrót do sytuacji sprzed narodzin, do bycia zanurzonym w czymś ogromnym, ciemnym, niewidzialnym, do początkowej ślepoty, przyrodzonej nieprzydatności; powrót do oddychania, pierwotnej czynności żyjącego. Nie poza, lecz w środku czegoś¹¹⁸.

Matka ziemia (Terra lub Tellus Mater) jako dawczyni życia, figura znana we wszystkich religiach śródziemnomorskich, „rodzi wszelkie istoty, żywi je, a potem znów w siebie przyjmuje jako płodny zadatek”¹¹⁹.

Źródło życia jest dla Marcellusa zarazem miejscem wyrzeczenia się życia, w każdym razie takiego, jakie prowadził dotychczas. Metamorfoza jest zawsze oznaką punktu zwrotnego, z którego nie ma już powrotu – w tym przypadku oznacza symboliczne narodziny. W powtórzeniu rytuału dokonuje się – według Eliadego – odnowienie czasu, które pociąga za sobą także odnowienie biorącego w nim udział człowieka:

117

M. Eliade. Op. cit., s. 104.

118

„Dormir es regresar. Volver a la situación prenatal, a estar inmerso dentro de algo inmenso, oscuro, invisible, volver a la inicial ceguera, a la congénita invalidez; a respirar, función primaria del viviente. No fuera sino dentro de algo”. M. Zambrano. Op. cit., s. 62 (tłumaczenie A.C.P.).

119

M. Eliade. Op. cit., s. 143.

uczestnicząc obrzędowo w „końcu świata” i w jego „odtworzeniu” – człowiek stawał się współczesnym „onego czasu”; rodził się na nowo, rozpoczynał swe istnienie z nienaruszonym zasobem sił witalnych, takim, jakim zasób ów był w chwili jego narodzin¹²⁰.

Metamorfoza bohatera ujawnia aporię: musi symbolicznie umrzeć, żeby żyć w sposób bardziej pełny i intensywny. „Nie ulegało wątpliwości, że żył, ale jego sen podobny był śmierci”¹²¹. Letarg, zawieszenie „między snem a śmiercią”¹²², pozwala Marcellusowi czuć się żywym bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, odczuwa on bowiem teraz wszystkie poruszenia natury w dolinie jako własne, tak jakby idealnie się z nią zjednoczył: „jakby ta nowa świadomości osiągnęła wymiar rozproszenia niemal tak duży, że mogła zamienić się w świadomość tego coraz większego ciała i zapomnieć o niepozornej tożsamości z krwi i ciała”¹²³. W idealnym stopieniu się z matką ziemią „[c]iało Marcellusa połączyło się z samą substancją doliny”¹²⁴. Przemiana polega na całkowitej jedności z kosmosem, który jest „w całości [...] organizmem rzeczywistym, żywym i świętym”¹²⁵. To doświadczenie religijne, które „staje się konkretniejsze, intymnej związane z życiem”¹²⁶. Zambrano tak ujmując śnienie: „ciało nad ciałem ziemi, podążające za grawitacją, najwyższy stopień pogrążenia się aktywnego podmiotu, który zachował się po prostu jak ciało poddające się marzeniu sennemu”¹²⁷.

Doświadczenie religijne, które nie jest wyłącznym doświadczeniem bohatera *Doliny ciszy*, ale także innych postaci marzycieli, należy uznać za rodzaj filozofii charakterystycznej dla twórczości Merina:

Otwieram oczy i błękitne niebo jest fluidem, w którym wszechświat porusza się jak pstrągi w wodzie [...] Wszystko to fluidy i poruszenia w ich

¹²⁰ Ibid., s. 98.

¹²¹ J. M. Merino. Op. cit., s. 103.

¹²² Ibid., s. 105.

¹²³ Ibid., s. 105.

¹²⁴ Ibid., s. 106.

¹²⁵ M. Eliade. Op. cit., s. 104.

¹²⁶ Ibid., s. 133.

¹²⁷ „el cuerpo sobre el cuerpo de la tierra, siguiendo la gravedad, el máximo hundimiento del sujeto activo que se ha comportado como un cuerpo sin más al dejarse en el sueño” M. Zambrano. Op. cit., s. 36. (Podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.)

wnętrzu i kiedy ruch ustaje albo wysycha fluid, przychodzi śmierć. Przypadkiem spędziłem życie, odczuwając te fluidy i poruszenia, które tworzą to, czym jestem, i wiele z tego, co mnie otacza¹²⁸.

Jeśli bohater *Doliny ciszy* postrzega własną świadomość jako zanurzoną w świadomości większej – natury albo wszechświata – to z kolei bohaterka opowiadania *Czarownica Zarasja* okazuje się opętana przez osobę, którą bada jako naukowiec-historyk. W obu przypadkach świadomość indywidualna zostaje schwytana przez świadomość obcą, potężniejszą. Przemiana na poziomie duchowym znajduje dopełnienie w metamorfozie fizycznej. Żeby możliwe stało się symboliczne przejście z jednego stanu do drugiego, potrzebna jest zupełna samotność, całkowite oddzielenie, niemożność porozumienia się ze światem zewnętrznym. Tak właśnie przedstawia się sytuacja. Jak chłopca w młynie, młodego żołnierza w jaskini, badaczki wśród książek. Chodzi o proces intymny i niekomunikowalny.

3. Marzyciele ogarnięci niepokojem

I tam, gdzie błyszczy porównywalna do blasku słońca jasność świadomości i rozumu, zgęszcza się druga strona, strona cienia¹²⁹.

[...] to, co zostaje w ciemności, jest dalej realne – nieznana rzeczywistość¹³⁰.

Z biegiem lat profil tych wielkich budynków nabrał w jej oczach wyglądu masywu górskiego, zwłaszcza o zmierzchu [...] Może kiedy miną miliony lat, te bryły zamienią się w prawdziwe masywy górskie. Wiele razy rodziło się w niej podejrzenie, że góry, które wznosiły się wobec niespiesznego rozwoju równin, to nie było nic innego, jak skamieniałe, martwe i zdeformowane pozostałości drapaczy chmur z zamierzchłej przeszłości [...] i czasem, kiedy w telewizji oglądała górski pejzaż, tak daleko już od prawdziwych gór [...] czuła, że ponownie budził się w niej ten niepokój podejrzeń, ponieważ w zrujnowanym zarysie i

¹²⁸ J. M. Merino, *El heredero*. Op. cit., s. 257.

¹²⁹ „Y allí donde la claridad, comparable a la de la luz solar, de la conciencia y la razón esplende, se adensará el otro lado, el de la sombra”. M. Zambrano. Op. cit., s. 27 (tłumaczenie A.C.P.).

nadszarpniętych bryłach tych aglomeracji wydawało się jej, że dostrzega symptomy trwałego rozkładu¹³¹.

Bohaterka *Ptaków*, Dolores, prosta, niemłoda już kobieta, tak właśnie postrzega drapacze chmur w centrum Madrytu. Jej wzrok i wyobrażenia łączą się w różnych miejscach opowiadania, tworząc obraz rzeczywistości podlegającej zniszczeniu. Jest to wizja po części tak samo apokaliptyczna jak koszmary Zarasji i jej następcy. W postaci kobiecej powtarza się obsesyjna wizja zniszczenia i obecność przeszłości w przyszłości, będąca odbiciem niepokoju egzystencjalnego bohaterów. Chodzi o chwile olśnienia, zdziwienia się rzeczywistością. Jak pisze Zambrano:

Rzeczywistość często wydaje nam się dziwna, niedostępna właśnie wtedy, kiedy podkreśla się jej rzeczywisty charakter. Wtedy na jawie jesteśmy we śnie.

[...] Ale żeby to się stało, potrzeba czegoś, co przekracza możliwości podmiotu, który kurczy się, żeby rzeczywistość przedstawiała się sama w sposób całkowity: pojawienie się realne o statusie absolutnym¹³².

W tonie narratora mówiącego o pochodzącej z prowincji (tak jak Merino) Dolores wciąż stale pobrzmiewa nuta litości i współczucia, którą budzi jej skromna osoba przeciwstawiona nieskończonemu cierpieniu kobiety jako matki. Bardzo bliska bohaterce perspektywa narracyjna pozwala nam towarzyszyć Dolores krok w krok podczas jej wędrówki po wielkim mieście. Mamy dostęp do jej refleksji, wrażeń, także nawet styl opowieści jest nacechowany sposobem mówienia pary bohaterów (np. o dorosłym synu mówi się jako o chłopcu). Ta bliskość sprawia, że bezpośrednio widzimy jej stan ciągłej trwogi, ogromny wewnętrzny niepokój, widoczny we wszystkich jej działaniach i całym zachowaniu, jej prywatne piekło.

¹³⁰ „aquello que queda oscuro sigue siendo real, la realidad desconocida”. Ibid., s. 41 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

¹³¹ J.M. Merino, *50 cuentos y una fábula*. Op. cit., ss. 676–677 (podkreślenie A.C.P.).

¹³² „la realidad que tan a menudo se nos vuelve extraña, inaccesible, justamente cuando más se acentúa su carácter de realidad. Entonces en la vigilia se está en un sueño. [...] Es necesario para que se produzca que este algo exceda la capacidad del sujeto, que venga a quedar asfixiado, o bien que la realidad se presente toda ella totalmente: la aparición de algo real con carácter absoluto”. M. Zambrano. Op. cit., s. 21 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

Do subiektywnych wizji apokaliptycznych bohaterki trzeba dodać wrażenie samotności i nieistotności człowieka zanurzonego w ogromie wielkiego miasta, w którym trudno odnaleźć się osobie z prowincji. W pomieszeniu spowodowanym zniknięciem syna matka pewnego dnia wchodzi do jednego z wieżowców. Tam czuje się „oszołomiona”, „speszona”, „załękniona”¹³³, ogląda plakaty reklamujące firmy, „o zwięzłych i dźwięcznych nazwach, których prosta czcionka zdawała się obwieszczać, że zajmowały na świecie miejsce pewne i solidne, jakby naśmiewające się z wrażliwości i nieważności anonimowego i kruchego miejsca, które ona była zmuszona zajmować”¹³⁴. Obraz przemierzającej ulicę starej kobiety, bezbronnej na deszczu, trzymającej w drżącej dłoni zdjęcie swego syna, które pokazuje przechodniom, jest wzruszający i skrajnie smutny.

Uwypukleniu bezbronności bohaterki służy ukazanie podobieństwa między nią a Murzynami, imigrantami mieszkającymi na placu, przez który Dolores codziennie przechodzi. Oni także przyjmują „pełną melancholii postawę ludzi bez miejsca na ziemi i celu”¹³⁵. To ludzie podatni na zranienie tak samo jak Dolores, przybysze, którzy znaleźli się z dala od własnego świata, obcy otaczającej ich nieprzyjaznej rzeczywistości, sprawiają wrażenie, jakby ich nie było, są niemal przezroczyści w swoim cierpieniu pośrodku pośpiesznego rytmu życia wielkiego miasta.

Staruszka, podobnie jak bezdomni Murzyni¹³⁶, chowa się pod wiaduktem przy ulicy Bailén i stamtąd obserwuje, jak jeden z nich prowadzi coś na kształt rytualnej rozmowy z figurkami ludzi i zwierząt ze swojego kraju, „żeby opowiedzieć im w sekrecie swoje myśli, żeby pogawędzić z nimi, jakby był w domu, być może po to, by odzyskać trochę pewności siebie w obcym mieście, którego stosunek do niego przejawiał się we wrogości mieszkańców lub kopniakach policjantów”¹³⁷. Dolores również jest obca w mieście, które odbiera jako wrogie. Dlatego dzieli stan emocjonalny z Afrykanami: „W nędznym i odpychającym wyglądzie mężczyzny była mimo wszystko jakaś pełna spokoju pokora, a ona czuła, że jej ból z lekka łagodniał”¹³⁸. Nieprzekazywalny innym stan marzeń to coś bardzo osobistego, coś, co można wyrazić właściwie tylko za pomocą monologu. Tak jak bezdomni Afrykanie szukają schronienia w rozmowach z „żywymi” figurkami, tak Dolores

¹³³ J.M. Merino. Op. cit., s. 677.

¹³⁴ Ibid., ss. 677–678.

¹³⁵ Ibid., s. 686.

¹³⁶ Dolores też jest w pewnym sensie bezdomna – ma gdzie się schronić przed własnym niepokojem.

¹³⁷ Ibid., s. 689 (podkreślenie A.C.P.).

¹³⁸ Ibid., s. 688 (podkreślenie A.C.P.).

prowadzi długie rozmowy z synem-papuzką, w nich odnajdując schronienie przed lękami i niepokojem.

Sceną wyjątkowo wzruszającą jest ucieczka ze szpitala psychiatrycznego, w którym Dolores została zamknięta wbrew własnej woli, i jej nocny powrót do domu zimnymi ulicami miasta w szlafroku, kiedy zdaje „sobie sprawę, że powieła smutny powrót jakiejś zagubionej dziewczynki z bajek zasłyszanych w dzieciństwie”¹³⁹. Oto nowy paradoks w dziele Merina: widzimy bohaterkę przypominającą bezbronną dziewczynkę, którą każdy chciałby się wziąć za rękę i zaopiekować się nią, ale z drugiej strony Dolores jest kobietą zdeterminowaną, o władniętą pragnieniem opieki nad własnym dzieckiem – chce ochronić syna przed światem i ten cel nadaje sens jej życiu.

Mamy tu do czynienia z postacią matki cierpiącej – figurą głęboko zakorzenioną w tradycji katolickiej, a zatem obecną zarówno w kulturze hiszpańskiej, jak i w polskiej. Podobną postać znajdziemy na przykład w filmie *Te doy mis ojos* (Daję ci swoje oczy) hiszpańskiej reżyserki Iciar Bollaín: w jednej z początkowych scen główna bohaterka, Pilar, ofiara przemocy w rodzinie, mija galerię portretów w katedrze w Toledo. Podczas tej krótkiej przechadzki widzi podobizny ważnych sławnych mężczyzn: biskupów, polityków itp. Jedyną kobietą jest wśród nich Matka Boska Boleściwa, matka-męczennica, postać, której rola życiowa polega na cierpieniu. Scena w filmie jest grą spojrzeń w lustrze: patrząc na obraz Matki Boskiej, Pilar nie wie, że patrzy na siebie. To, co jej się przydarza, nie jest wydarzeniem incydentalnym, lecz stanowi podsumowanie procesów historycznych i kulturowych, które podporządkowały kobietę mężczyznom i ustawiły ją w pozycji ciągłego posłuszeństwa. Jeszcze do niedawna kobiety, nie mogąc działać w sferze publicznej, musiały skupić całą swoją aktywność na sferze prywatnej. Symboliczne i dosłowne zamknięcie gospodyni w domu rodzi niepokój. Ten niepokój znajduje wyraz w obsesyjnym dbaniu o dom i emocjonalnym zdominowaniu członków rodziny, zwłaszcza dzieci. Takie zachowanie widzimy u Dolores, bohaterki opowiadania Merina, natomiast w filmie *Daję ci swoje oczy* reżyserka pokazuje, co się dzieje, kiedy kobieta decyduje się na zerwanie tych tradycyjnych więzów.

Matka Boska Boleściwa... i Dolores, czyli po hiszpańsku „cierpienie”. Bohaterka *Ptaków* jest matką opiekuńczą, która sama jest bezbronna. Kiedy cel jej trosk, syn, wydostaje się spod jej kontroli, czuje, że jej egzystencji brakuje sensu, i narasta w niej lęk. Dzieje się tak, dlatego że

¹³⁹ Ibid., s. 696 (podkreślenie A.C.P.).

ośrodka życia nie szukała w sobie, tylko na zewnątrz, w przekazywanej z pokolenia na pokolenie roli matki poświęcającej się dla innych. Kiedy ten zewnętrzny cel znika, zostaje sama pustka, frustracja kobiety, która czuje, że odebrano jej życie. To pułapka tradycyjnego modelu patriarchalnego, ograniczającego kobiecą aktywność do sfery prywatnej i emocjonalnej¹⁴⁰. Natomiast Pilar, bohaterce filmu *Daję ci swoje oczy*, udaje się opuścić dom, zyskać niezależność finansową, oddawać się z pasją własnej pracy. To sprawia, że Antonio, jej mąż, czuje się zagrożony: Pilar staje się niezależna, wydostaje się spod jego władzy, zaczyna szukać przestrzeni, w której może się rozwijać, przestaje istnieć wyłącznie w zamkniętym świecie rodziny. To, co Antonio postrzega jako prowokację ze strony żony, wskazuje tylko na jego nieporadność wobec zmian zachodzących w ich życiu. Na te zmiany Antonio reaguje przemocą psychiczną – w jedyny sposób, jaki pozostaje mężczyźnie, który nie chce pogodzić się utratą patriarchalnej władzy. Tym sposobem Iciar Bollain pokazuje błędne koło męskiej przemocy.

Tymczasem Dolores, bohaterce opowiadania *Ptaki*, nie udaje uciec się przed egzystencjalnym niepokojem, który wiąże się z zamknięciem w rodzinie. Tak jak inni bohaterowie Merina jest ona marzycielką. Bohaterowie-marzyciele zaś, oprócz wyobcowania i nieprzystosowania, charakteryzuje niepokój i podatność na zranienie, w wielu przypadkach znajdują się na skraju szaleństwa, są ofiarami własnych fantazji:

Wszystkie sny wynikają z pewnego lęku. Z tego powodu w okresach budzących wyjątkowy niepokój [sny] mnożą się, tworząc osobny świat, równoległy do tego na jawie i bardziej od niego realny. W porównaniu ze snami życie na jawie jest bezbarwne i pozbawione znaczenia. Tylko krok dzieli je od szaleństwa¹⁴¹.

Marzyciele, tak samo jak Dolores, odczuwają często głęboką obawę i egzystencjalny smutek, który sprawia, że ich życie zamienia się w niespokojne próby uwolnienia się od mrocznej strony samego siebie. Jak zauważa Zambrano, podejmują ciągły wysiłek, aby na jawie utrzymać równowagę:

¹⁴⁰ „[P]łciowy podział «zajęć i obciążeń tworzących nie tylko domenę praktyk, a w szczególności wymian – z różnicą między wymianami męskimi (publicznymi, nieciągłymi nad/zwyczajnymi) a wymianami kobiecymi (prywatnymi, niewidocznymi, ciągłymi i zwyczajnymi)”. P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., s. 61.

¹⁴¹ „Todos los sueños están desatados por una cierta angustia. Por ello en los periodos particularmente angustiosos se multiplican hasta formar un mundo aparte y paralelo al de la vigilia y más real que él. La vida de la vigilia es pálida y desprovista de significado frente a ellos. Un paso y es la locura”. M. Zambrano. Op. cit., s. 163 (tłumaczenie A.C.P.).

Jawa jest więc równowagą, która w każdej chwili może ulec zachwianiu, utrzymywaną dzięki napięciu i wysiłkom podmiotu [...]. Na jawie podmiot oddaje się pierwotnej aktywności: wydzielonemu światu przedmiotów – obszarowi świadomej jasności – przeciwstawia świat ukryty, subiektywny¹⁴².

Subiektywny świat bohaterów Merina pochłania całą ich egzystencję, mroczna strona bierze górę nad jasną. Marcellus z *Doliny ciszy* postanawia „szukać w tej dolinie obiecannej odpowiedzi na swoje niepokoje”¹⁴³. Bohaterka opowiadania *Czarownica Zarasja* początkowo wyobraża sobie, że średniowiecze, którym się zajmuje, to epoka pogodna, wkrótce jednak zaczyna postrzegać świat i historię powszechną jako pasmo nieszczęść, które materializują się w sennych koszmarach. W wyobraźni odtwarza średniowieczne życie religijne, na które „w równych częściach składały się biczowanie, ciemnica, donosy i ekskomunika”¹⁴⁴. Tym, co w jej odczuciu najbardziej rzuca się w oczy, jest przemoc obecna w każdej sferze życia: we wiadomościach telewizyjnych, destrukcyjnym upływie czasu, agresywnym naporze tego, co zewnętrzne, zły pogodzie itp. Marzący bohaterowie Merina to postaci uwarunkowane przez cierpienie, którym jest dla nich samo życie i które według Zambrano ma swe źródłem w przekraczaniu siebie¹⁴⁵.

Cechą wspólną bohaterów Merina jest cierpienie – to najbardziej realne z otaczających ich zjawisk fantastycznych. Na przykład zrozpaczona matka z opowiadania *Ptaki* z niepokojem szuka ucieczki od egzystencjalnych lęków, prześladowających ją od najmłodszych lat. Jej niepokój ujawnia się w opowiadaniu w wielu miejscach, a my za każdym razem oglądamy go z perspektywy Dolores. Daje on o sobie znać np. podczas wizyty bohaterki u jasnowidzki, do której przyszła w poszukiwaniu rady na swoje zmartwienia. Widzimy go, gdy wpatruje się „uporczywie w tabliczkę, wyobrażając sobie, że zwykła, wryta na niej

¹⁴² „Es así la vigilia un equilibrio que amenaza perderse en cada instante, sostenido por la tensión y el esfuerzo del sujeto [...]. En ella el sujeto ejerce su función primaria de separar y oponer el mundo de los objetos – zona de claridad consciente – y el mundo que queda oculto, el mundo subjetivo”. Ibid., s. 40 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁴³ J.M. Merino. Op. cit., s. 102.

¹⁴⁴ Ibid., s. 220.

145

„Hay proceso de ascensión de la psique a una llamada de la trascendencia. Y éste es su sufrimiento originario a priori, al que responde desde su pasividad, en su pasividad, urdiendo historias en mínima colaboración con la conciencia, en el fondo oscuro de la memoria. [...] Esta historia, estas historias, tanto las sucedidas en sueños, como las que se desarrollan en la vigilia, no alcanzan el nivel de la realidad: tocan a la

cyfra była informacją, która niezbadana mimo wszystko stanowiła prawdopodobne wybawienie od jej udręk¹⁴⁶; później, gdy czuje, „że jej słowa [słowa matki, A.C.P.] potęgowały w niej siłę przerażenia, która nigdy nie łagodniała¹⁴⁷, lub gdy odwraca wzrok „od widoku wychłostanego świątka, w którego wytrzeszczonych oczach widziała odbicie udręki, która niczym pasożyt pulsowała czy wręcz nieustannie poruszała się w jej wnętrzu¹⁴⁸. „Z niepokojem obserwowała twarz tej kobiety, która była jej ostatnią nadzieją¹⁴⁹.

Niepokój marzycieli znajduje odzwierciedlenie w pejzażu, który ich otacza i który jawi się im jako znak egzystencjalnej trwogi. Lucio Pompeius z *Doliny ciszy* twierdzi na przykład, że „krajobrazy mają duszę¹⁵⁰ – „obserwował dolinę, jakby była jakimś odrębnym bytem spoczywającym w swojej kosmicznej niszy i poruszała się spokojnym oddechem głębokiego snu¹⁵¹. Można powiedzieć, że to, jak postrzega on dolinę, stanowi antycypację istoty przemiany Marcellusa.

W opowiadaniu *Ptaki* równie ważne jest to, jak matka patrzy na otaczający ją świat i co w nim widzi. W jej perspektywie życie jest nierozzerwalnie związane ze śmiercią: „urodziła chłopca [...] kiedy poznała z bliska wejrzenie śmierci, [...] kiedy już wiedziała, że życie było zaledwie podejrzeniem, że góry mogły być budynkami, a ziemia zwykłymi pozostałościami domowych przedmiotów¹⁵². Dolores wyobraża sobie, że miejsce, gdzie stoi jej dom, „[w] jakiejś nieokreślonej przyszłości [...] być może stanie się stokiem pokrytym kamieniami¹⁵³. Jej spojrzenie na pejzaż wokół – spojrzenie zatopione w myślach – przekształca go w scenerię zniszczenia, sięgającą zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość. To spojrzenie projektuje jej wewnętrzną trwogę, to, co nie może przestać być obecne.

Podobnie bohaterka opowiadania *Czarownica Zarasja* pojmuje pewnego dnia, że „dzikie piękno skał, gór i rzek, wspaniałość prawdziwej natury [które, jak wierzyła, były charakterystyczne dla średniowiecza – A.C.P.] jest obojętna – jeżeli nie wroga – wobec

realidad en un punto, aquel de donde parten, el único suceso real, efectivo: el de la herida, el sufrimiento, el llanto”. M. Zambrano. Op. cit., s. 135 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁴⁶ J. M. Merino. Op. cit., s. 678.

¹⁴⁷ Ibid., s. 679.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid., s. 683.

¹⁵⁰ Ibid., s. 98.

¹⁵¹ Ibid., s. 103.

¹⁵² Ibid., s. 681.

¹⁵³ Ibid., s. 682.

wszystkiego, co ludzkie, i że ten pełen spokoju błogostan na pewno nie był możliwy”¹⁵⁴. Mroczna psychika pogrąża badaczkę w zwątpieniu coraz bardziej, zanim praca i samotność do końca odizolują ją w archiwach. Jej ponure nastawienie wpływa na to, w jaki sposób postrzega świat jako całość – od pejzażu i pogody („Mrok popołudnia dodał kolejny cień do jej przygnębienia”¹⁵⁵, „Dlatego właśnie była tam, w tym wilgotnym pokoju w ustronnym zajeździe, w wiosce, która straciła ostatnie ślady klasztornej świetności, a popołudnie zasnuwało się coraz ciemniejszymi chmurami”¹⁵⁶, „Z wysokości odludna wioska, wyraźnie nadszarpnięta zębem czasu [...], u boku Klasztoru również nadszarpniętego przez czas i opuszczenie, przedstawiała posępny widok”¹⁵⁷), aż po wiadomości na temat wydarzeń na świecie („Perspektywa społeczna zdawała się mieć tylko wymiar tragedii”¹⁵⁸).

Jednakże ziarno ciemności tkwiło w bohaterce opowiadania już wcześniej, widoczne w jej samotniczym i marzycielskim charakterze, który upodabniał ją do mniszki-czarownicy. Niezwykle odkrycie Zarasji – postaci historycznej, czarownicy, kobiety przeklętej – nie jest przypadkowe. Zarasja uosabia ciemną stronę bohaterki, dlatego koszmary zaczynają się w chwili, gdy badaczka odnajduje teksty potwierdzające istnienie czarownicy, która „po latach pełnego mroku i pobożności życia zaczęła mieć wizje i opisywać je”¹⁵⁹. Podobieństwa między kobietami są oczywiste: obie mają równie ponure, apokaliptyczne wizje. Pasja wiedzy sprawia, że bohaterka coraz bardziej zagłębia się w życie czarownicy, i mimo ostrzeżenia przed niebezpieczeństwem przywodzi ją do zguby: „przeklinał sam Ewangelista tych, którzy by się ośmielili dodać cokolwiek do jego proroctwa”¹⁶⁰. Tymczasem badaczka, tak jak czarownica, kontynuuje swą pracę i pisze mimo udręki. Jej asceza i izolacja przypomina życie przeklętej zakonnicy, która choć została „[u]pomniana, ukarana i wyklęta, [...] dalej wiernie opisywała swoje fatalistyczne majaki”¹⁶¹.

Punktem kulminacyjnym procesu utożsamienia obu postaci jest fizyczna przemiana bohaterki, która w coraz większym stopniu daje się opętać czarownicy z przeszłości. Badaczka budzi się wreszcie i rozumie, że „towarzyszył jej inny byt, jakby druga

¹⁵⁴ Ibid., s. 220.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid., s. 222.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid., s. 223.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid., s. 224.

¹⁶¹ Ibid.

świadomość w jej wnętrzu, która akurat w tej chwili zdawała się pogrążona we śnie”¹⁶². Oddala się od groty, „jakby chciała [...] uniknąć obudzenia tej innej, podejrzanej świadomości w swoim wnętrzu”¹⁶³.

Bohaterka opowiadania powtarza historię Zarasji: obie stają się heretyczkami, usiłując zgłębić świat odmienny od tego, w którym przebywają zwykli śmiertelnicy, dzięki swym wizjom obie też dostępują „oświecenia”. Pasja wiedzy i ciekawość sprowadzają je na margines, a nawet w śmierć. Przez lekturę i pisanie obie kobiety starają przywrócić to, co zostało „na zawsze” zamknięte, podejmują bezowocną próbę pochwycenia i zatrzymania przeszłości. Na początku opowiadania bohaterka wie, że najbardziej przygnębiający jest fakt, iż „także tamten świat, w równej części świetlany i ciemny, został zredukowany do ścisłej zawartości jakiejś teczki”¹⁶⁴. Tak wygląda kara za próbę osiągnięcia celu leżącego poza ludzkimi możliwościami: odzyskania przeszłości dzięki tekstom¹⁶⁵, dzięki literaturze. Jak pisze Merino, „nie sposób odzyskać przeszłości, nawet własnej pamięci, chociaż na tym polega uporczywe dążenie literatury”¹⁶⁶.

Wspominałam, że bohaterowie Merina noszą w sobie załączek fantastycznych wydarzeń, które stały się ich udziałem. Tak jak ucieczkowe fantazje Ofelii, małej bohaterki *Labiryntu fauna* Guillerma del Toro, stanowią odbicie niepokoju związanego z wydarzeniami historycznymi (wojna domowa w Hiszpanii), tak niepokój bohaterki opowiadania *Czarownica Zarasja* jest źródłem i przyczyną jej koszmarów – tych we śnie i tych na jawie (ambicje zawodowe). Zarówno w filmie, jak i w opowiadaniu widać cykliczny charakter snów, które wypływając z wewnętrznego niepokoju postaci, funkcjonują na zasadach wtrącenia. Powstaje efekt przemienności i przemieszania jawy i snu, a granice między obydwoma światami ulegają zatarciu. Zdaniem Merina „sen i jawa to awers i rewers tej samej rzeczywistości”¹⁶⁷.

Także w opowiadaniu *Ptaki* widać przemienność i przemieszanie jawy i snu, świadomości i nieświadomości. Koszmary i mroczne przeczucia bohaterki, która własne cierpienie przeniosła na swojego syna (jej obawa „o synka [...] zaczęła się już podczas

¹⁶² Ibid., s. 229.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid., s. 219.

¹⁶⁵ W tym przypadku są to rękopisy, które bada, oraz jej artykuły.

¹⁶⁶ Ibid., s. 22.

¹⁶⁷ Ibid., s. 14.

cięży”¹⁶⁸; „Chłopiec stawał się młodzieńcem i jej obawy także rosły”¹⁶⁹), okazują się jednak łatwiejsze do zniesienia niż rzeczywistość. „[Z]łe znaki ze snów w trakcie ciąży”¹⁷⁰ znajdują potwierdzenie. Bo choć bohaterka „wierzyła, że to wszystko było spełniającym się stopniowo koszmarem przez nią wyśnionym [...] zrozumiała, że jej sny i przeczucia były tylko niejasnymi przepowiedniami niezmierzonego cierpienia, prawdziwym bólem bezsenności”¹⁷¹. Podobnie według Zambrano: „[na jawie] intensywne momenty bólu pojawiają się [...] poza czasem i są odczuwane jak sen bez wyjścia”¹⁷².

W ten sposób rzeczywistość przekracza fikcję w samej fikcji i jeszcze raz w dziele Merina zaciera się granica między tymi dwoma poziomami, między snami/marzeniami a jawą, które mieszają się i mylą. Bohaterka *Ptaków* przechodzi przez różne stany półświadomości, po których się budzi gwałtownie, poznaje różne poziomy własnej świadomości, dalsze lub bliższe otaczającej jej rzeczywistość. Krążąc po centrum miasta, „[n]agle zdała sobie sprawę, że zapadła noc, była przemoczona z powodu intensywnego deszczu”¹⁷³; „[s]topniowo odzyskała pełną świadomość”¹⁷⁴. Kiedy obudziła się w szpitalu, „[p]rzez dłuższy czas był zdeorientowana, wciąż oszołomiona przez zagmatwany powrót do pełni świadomości”¹⁷⁵; „Mimo że doszła już do ujścia snu i bez wątpienia wracała do niej udręka związana z nieobecnością syna [...], wróciła do łóżka, położyła się i zamknęła oczy, chcąc, by jej oczekiwanie zamieniło się w sen”¹⁷⁶. Spanie jest tutaj próbą ucieczki od cierpienia.

Tak jak badaczka w *Czarownicy Zarasji* Dolores nosi w sobie załączek mroku. Jej najgorsze przewidywania spełniają się, gdy syn zostaje narkomanem, ona jednak zwalnia go od odpowiedzialności, wiążąc nieszczęście z własnymi przeczuciami i lękami: „tylko zachowując spokój, mogła stawić czoło złudnym i chaotycznym obrazom, za którymi skrywała się rzeczywistość”¹⁷⁷, balansując na tej niebezpiecznej granicy między świadomością a jej utratą, jaką jest szaleństwo:

¹⁶⁸ Ibid., s. 680.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., s. 681.

¹⁷¹ Ibid. (Podkreślenie A.C.P.)

¹⁷² „los momentos intensos de dolor se producen [...] en la atemporalidad y son vividos como un sueño sin salida”. M. Zambrano. Op. cit., s. 73 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁷³ J.M. Merino. Op. cit., s. 687.

¹⁷⁴ Ibid., s. 688.

¹⁷⁵ Ibid., s. 693 (podkreślenie A.C.P.).

¹⁷⁶ Ibid., s. 694.

¹⁷⁷ Ibid., s. 694.

Kiedy podmiot znajduje się na progu między jasnością a ciemnością, między ujawnieniem a ukrywaniem, odczuwa Siebie. Odczuwa przede wszystkim samego Siebie, odczuwa siebie, ponieważ podejmuje wysiłek, aby zachować równowagę. Aby pozostać na jawie, musi utrzymać granicę i działać po obu jej stronach. Musi powstrzymać napór ciemności¹⁷⁸.

Dolores z wielkim wysiłkiem balansuje między jasnością – jawą – a ciemnością – światem wewnętrznym. Jest przekonana, że rzeczywistość ją oszukuje, jest zewnętrzną siłą negatywną, z którą musi walczyć: „Pod okazywanym spokojem czuła ogromny niepokój, który usiłował się uwolnić, ale zdołała go powstrzymać i nerwy jej nie zawiodły”¹⁷⁹. Jak jednak podkreślałam już wcześniej, to w Dolores, a nie poza nią znajduje się źródło ciemności: „śniło jej się, że coś strasznego mogło się mu [synowi] przydarzyć”¹⁸⁰, „przecucia i koszmary mieszały się w jej wyobraźni, a ona żyła w nieustannym strachu, że mogło mu się przytrafić jakieś nieszczęście, że mogła go stracić”¹⁸¹.

Tak samo jak badaczka z opowiadania *Czarownica Zarasja* podejmuje ciągły wysiłek, aby nie przekroczyć definitywnie linii oddzielającej sferę jawy od marzeń i snów, po których nieustannie wędruje, tak Dolores walczy, aby granica między nimi istniała nadal. Przekroczyć ją definitywnie oznacza szaleństwo albo śmierć. O ile chłopcu z *Kuzynki Rosy* udaje się znaleźć równowagę między obiema sferami, o tyle kobiecie bohaterki *Czarownicy Zarasji* i *Ptaków* ponoszą klęskę – zostają pochwycone przez „pajęczynę drugiej strony”, strony wyobraźni.

„Po omacku wspięła się po schodach, czując, że skrzyp drewnianych stopni tworzył kolejne niewidzialne rysy na jej sypiącym się w gruzu pozornym spokoju”¹⁸². To końcowe wstępowanie – ruch do góry – podkreśla moment największego napięcia w *Ptakach*: do tej pory byliśmy świadkami trwającej całe życie walki Dolores ze światem, jej uporczywego

¹⁷⁸ „Y el sujeto al encontrarse en este dintel entre claridad y oscuridad, entre revelación y ocultación, se siente a sí mismo. Se siente antes que nada, se siente porque se esfuerza en mantenerse en equilibrio. Para mantenerse en la vigilia ha de mantener la oposición y sobre ella ha de actuar mediando. Ha de contener la resistencia de la zona en sombra”. M. Zambrano. Op. cit., s. 39 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁷⁹ J. M. Merino. Op. cit., s. 695.

¹⁸⁰ Ibid., s. 680.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid., s. 697.

chwytania się nadziei, że ocali i odzyska syna. Gdy jednak odkrywa ona, że ptak, jej syn, uciekł, został zwolniony, wpada w rozpacz. W kulminacyjnym punkcie opowiadania kobieta uwalnia wreszcie cierpienie, które towarzyszyło jej całe życie. Wyskakuje przez balkon, przekraczając w ten sposób fizyczną, a zarazem symboliczną granicę i...

popada w szaleństwo – wierzy, że stała się ptakiem i może latać razem z synem?

znajduje śmierć, spadając z wysokiego budynku?

lub

nareszcie uwalnia się nareszcie od mrocznej strony swojego Ja?

Metamorfoza – rzeczywista lub nie – jeszcze raz uwypukla punkt kulminacyjny, podkreślając napięcie, z którym postać matki zmagала się przez całe opowiadanie:

Życie w jego najbardziej podstawowej warstwie [...] jest napięciem, próbą ruchu, predyspozycją do ruchu lub ruchem powstrzymywanym, zatrzymanym. I sny rodzą się z tej niemożliwości [...] życie ma pierwotne źródło w ciemnej walce [...], zakłóceniu ustalonego porządku¹⁸³.

Napięcie Dolores, jej opór wobec rzeczywistości, która sama się jej opiera, jest tą ciągłą walką z śmiercią, którą odczuwa wokół. Jej uporczywe próby ochrony syna stanowią wyraz oporu wobec śmierci niszczącej wszystko.

4. Niemożliwość pamięci

Przebudzenie to dla życia wydarzenie decydujące; życie pnie się coraz wyżej, aż osiąga poziom życia ludzkiego, na którym staje się potężniejsze – prowadzi na coraz cudowniejsze, coraz jaśniejsze poziomy świadomości¹⁸⁴.

¹⁸³ „La vida en su estrato más elemental [...] es tensión, conato de movimiento, predisposición a un movimiento o movimiento reprimido, apresado. Y los sueños nacen de esta imposibilidad [...] la vida tiene su origen primero de oscura lucha, [...] de perturbación del orden establecido”. M. Zambrano. Op. cit., s. 76 (tłumaczenie A.C.P.).

Życ to ciągle budzić się, ale z regularnymi przerwami. Przebudzenie to codzienne wychodzenie, wynurzenie się z głębin snu. Życie to, jak pokazuje Maria Zambrano, stopniowe budzenie się ludzkiej świadomości. Dla Josego Marii Merina żyć to też budzić się, ale przebudzenie nie zawsze niesie ze sobą większą jasność umysłu. Dzięki metamorfozie bohaterowie Merina budzą się na nowym poziomie świadomości, nagle odkrywają głębszą samoświadomość, podejmują próbę nawiązania nowej – niemożliwej – relacji z zjawiskiem czasu. Na przykład bohaterka z *Ptaków* budzi się z koszmaru, jakim do tej pory była jawa jej życia. Zatrzymuje więc czas w epoce, kiedy syn był od niej całkowicie zależny – dla matki epoce złotej. Badaczka z opowiadania *Czarownica Zarasja* doświadcza przebudzenia własnej świadomości w świadomości obcej poprzez nieskończony powrót zdarzeń. Bohater *Kuzynki Rosy* budzi się do dorosłego życia poprzez rytuał inicjacji, którego symbol stanowi spotkanie z kuzynką-pstrągiem – marzące dziecko, które wciąż na nowo powraca pamięcią do minionych dni. Marcellus w *Dolinie ciszy* budzi się do prawdziwego życia przez symboliczną śmierć i udaje mu się zatrzymać proces rozkładu ciała dzięki rytualnemu charakterowi zjednoczenia z naturą. Główna bohaterka *Niemożliwości pamięci* budzi się z letargu rutyny, aby stać się świadkiem przebudzenia świadomości do utraty własnego Ja.

Innymi słowy, podlegający fizycznej przemianie bohaterowie Merina rozwijają niemożliwe stosunki z czasem. Dążą do uobecnienia w zasadzie zapomnianej przeszłości za pomocą nawrotów czasu czy skoków pamięci, zatrzymują czas: próbują osiągnąć nieosiągalne – pochwycić czas. Uporczywie próbują burzyć porządek linearny, tak samo zresztą jak i literatura. Dlatego, jak mówi sam autor, pojawiają się u niego

bohaterowie [...] zmieszani, zdezorientowani, ze skłonnościami do dziwnych spotkań [...] świadomi tego, że odbudowanie przeszłości, nawet we własnej pamięci, jest niemożliwe, chociaż na tym polega uporczywe pragnienie literatury¹⁸⁵.

¹⁸⁴ „el despertar, suceso decisivo de la vida que se alza por grados hasta llegar a la vida humana donde el despertar sigue acrecentándose, sigue ganando planos cada vez más lúcidos, más claros de conciencia”. Ibid., s. 56 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁸⁵ J. M. Merino. Op. cit., s. 22 (podkreślenie A.C.P.).

Inny rodzaj gry z czasem to cykliczność i aporetyczność – jeden z najważniejszych kluczy interpretacyjnych w opowiadaniu *Czarownica Zarasja*. W opowiadaniu pełno jest mrocznych elementów, które tworzą atmosferę niepokoju: stale pojawiają się przedmioty zepsute, stare, ruiny, niedająca się przewyciężyć tęsknota, apokaliptyczne obrazy, powracają sceny (na przykład kolacja z wędkarzami i wiadomościami telewizyjnymi) i miejsca (badaczka drugi raz prowadzi badania w tym samym klasztorze). Kiedy bohaterka decyduje się na przerwanie cyklicznego rytmu i nie jedzie pracować do klasztoru, wówczas jeden jedyny raz opuszczają ją koszmary. Kolisty rytm naznacza jej życie, podobnie jak naturę Zarasji, która sama mówi o sobie: „Jam wszystko, co zmienne, nie Alfa i nie Omega...”¹⁸⁶. Istotą czarownicy jest wieczna zmiana, która nie ma ani początku, ani końca. Ciągłe działanie zmierzające w nieskończoność, które jednak coraz to powiela się i duplikuje. Cykliczna koncepcja rzeczywistości znajduje dopełnienie we wcieleniu czarownicy w postać bohaterki. W powtórnym życiu Zarasji ciągle pojawia się sen o apokaliptycznym końcu świata w nieokreślonej przyszłości. Mamy więc do czynienia ze snem o przyszłości śnionym przez świadomość z przeszłości. Obie śnią to, co ma nadejść, chociaż próbują odzyskać przeszłość przez medium pisma, realizując niemożliwy postulat. Aparentyczna sytuacja, w której przeplatają się plany czasowe, znajduje rozwiązanie – a właściwie pozostaje nierozwiązana – w dwuznacznym końcu opowiadania. To także cecha charakterystyczna opowiadań fantastycznych.

Bohaterki *Czarownicy Zarasji*, należące do dwóch odległych epok, nie tylko zamieszkują jedno ciało, ale też dzielą ten sam los. Badaczka dziejów Zarasji, przestraszona metamorfozą, pali papiery, nad którymi pracowała, żeby uwolnić się od przekleństwa, i ucieka z przeklętego miejsca. Tak wyglądałoby zakończenie dla „czytelnika naiwnego” – według klasyfikacji Umberta Eco. Bardziej uważna lektura pozwala dostrzec możliwość innego biegu fabuły, do której klucz stanowią losy Zarasji. Średniowieczni autorzy, nad którymi pracuje bohaterka, opisują koniec czarownicy tymi słowami: „porwał ją diabeł, zrzucając w przepaść”¹⁸⁷. Podobnie bohaterka opowiadania „wsiadła do samochodu, uruchomiła go i pośpiesznie odjechała. Oczy zachodziły jej łzami, a opony pisały na kolejnych zakrętach tej jakże niebezpiecznej autostrady”¹⁸⁸. Można sądzić, że spotka ją taki sam los jak poprzedniczkę – zginie w wypadku, gdy samochód spadnie w

¹⁸⁶ Ibid., s. 224.

¹⁸⁷ Ibid.

przepaść, i tym samym zamknie cykl rozpoczęty przez opętaniem. Czy jeśli zgodzimy się, na takie rozwiązanie, będzie ono oznaczało definitywne zamknięcie ciągu zdarzeń? Otóż nie, bo cykl może na nowo rozpocząć później jakiś inny niebacznym czytelnik, który – tak jak bohaterka – zapragnie przeniknąć tajemnicę Zarasji. Być może chodzi o zawołaną przestrożę skierowaną do nas, czytelników opowiadania Merina? Autor wprowadza nas w ten sposób w interesującą grę metatekstualną, której przedmiotem jest literatura, my zaś, czytelnicy, jesteśmy potencjalnymi ofiarami przekleństwa mogącego jeszcze raz dotknąć tych, „którzy by się ośmielili dodać cokolwiek do jego proroctwa”¹⁸⁹.

Bohaterka *Ptaków* także dostrzega w krajobrazie ciągły cykl zmian, które umykają ludzkiej obserwacji. Przemiany te są bowiem ciche i powolne, stanowią efekt procesu geologicznego trwającego miliony lat. Dolores ma specyficzny stosunek do czasu. Opowiadanie zaczyna się od wyobrażenia ruin, które widzi, spoglądając na budynki w wielkim mieście, obrazów i przeczuć minionej wydarzeń minionych, których ślady sięgają aż do dziś i które z całą pewnością powtórzą się w nieokreślonej bliżej przyszłości, tak jak to się stało w *Czarownicy Zarasji*. Śmierć to zastygnięcie, brak ruchu. Jest przeciwieństwem życia, które polega na nieustannej zmianie, poczynając od cyklu przemian przyrody w rytmie pór roku. Gdy urodził jej się syn, Dolores była już świadoma nieubłaganego działania śmierci oraz „ostatecznego znieruchomienia, w którym kamieniowi zawsze udaje się ustanowić swoje ostateczne panowanie”¹⁹⁰. Po urodzeniu dziecka matka po raz pierwszy uzyskuje siłę, która pozwala jej przeciwstawić się postępom znieruchomienia. Kiedy zaczyna bać się o syna, staje się jednak na powrót słaba. Wygrała bitwę, ale rozumie, że wojnę ze śmiercią można tylko przegrać. Dolores jest przykładem bohaterki, która swoim spojrzeniem i wyobraźnią przekracza granicę – także czasową – uwidaczniającą się w fizycznej metamorfozie.

Szkielet, który zostaje, to ciało pozostające w świecie ciał. Ono pokazuje, że czymś było, jest znakiem przeszłości. Chyba z tego powodu odczuwamy materię także jako przeszłość, odczuwamy skały pokazujące szkielet Planety, jej przeszłość, to, co zostaje z życia, które było,

¹⁸⁸ Ibid., s. 230 (podkreślenie A.C.P.).

¹⁸⁹ Ibid., s. 224.

¹⁹⁰ Ibid., s. 682.

z tego, co mogło być kiedyś żywym organizmem, a teraz jest już tylko trwaniem¹⁹¹.

Skały, odkryty szkielet planety, są tym, co Dolores widzi wszędzie. Ślady tego, co trwa, ale już nie jest, tego, co dawno już przestało być, tego, co znalazło się poza zasięgiem naszych możliwości. Główna bohaterka opowiadania *Nieemożliwość pamięci* jest ślepym widzem procesu przemiany, jakiej podlega jej związek, a także tożsamość jej samej i całego pokolenia. Jest to subtelna, cicha przemiana, której tak jak powolnych, geologicznych ruchów planety nie da się zauważać gołym okiem. Zachodzi na jej oczach, ona jednak nie potrafi jej dostrzec. Owa przemiana jest efektem ewolucji trwającej długie lata, postępującej stopniowo i w sposób bezlitosny zmierzającej ku rutynie i zniszczeniu, ku zniknięciu, „ostatecznej nieruchomości”. Jest tym, co wprawdzie spojrzenie widzi, ale czego nie jest w stanie dostrzec: spotkaniem człowieka z jego przeszłością, pozostałościami minionego życia, z istotą, która kiedyś żyła... a teraz ogranicza się do przetrwania. Bohaterka *Nieemożliwości pamięci* musi nauczyć się, że aby zobaczyć minione życie, należy przestać patrzeć na przedmioty, a zacząć patrzeć przez nie: „Z punktu widzenia życia materia jest przeszłością, przez którą życie będzie musiało przejść, żeby odnaleźć teraźniejszość, która stanie się w pewnym sensie przeszłością, stanie się materią”¹⁹².

Po powrocie z wakacji bohaterka *Nieemożliwości pamięci* wchodzi do mieszkania, w którym od wielu lat mieszka ze swoim partnerem. Jej uwagę przykuwa dziwny zapach, zarazem przyjemny i nieprzyjemny: „stęchły zapach jakby zwietrzałych perfum [...] Pomyślała, że przyczyną był niewidzialny rozkład śladów ludzkiej obecności, utrzymujący się zwykle w miejscach, które pozostają niezamieszkane przez dłuższy czas”¹⁹³. To „hybryda perfum i fetoru, ale tak słaba, [i] niewyraźna, że pozostałaby nie zauważona przez kogoś nie tak wrażliwego jak ona”¹⁹⁴. Jest to więc wrażenie prawie nieodczuwalne, przeznaczone najwyraźniej wyłącznie dla bohaterki.

¹⁹¹ „El esqueleto que permanece es el cuerpo que queda en el mundo de los cuerpos, muestra haber sido algo, es un signo del pasado. Quizá provenga de este hecho el sentir a la materia como pasado también, a las rocas que muestran el esqueleto del Planeta, su pasado, lo que queda de un vida que fue, de lo que pudo ser remotamente como organismo viviente y ahora es ya sólo duración”. M. Zambrano. Op. cit., s. 70 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

¹⁹² „Desde la vida, la materia es pasado que ella ha de atravesar para encontrar su presente que llegará a ser pasado de cierta manera, que llegará a ser materia”. Ibid., s. 97 (tłumaczenie A.C.P.).

¹⁹³ J.M. Merino. Op. cit., s. 321.

¹⁹⁴ Ibid., s. 322 (podkreślenie A.C.P.).

Pierwsze strony opowiadania dają nam klucz do jego interpretacji. Wszystkie fizyczne znaki zauważone w domu przez bohaterkę – wrażenia zmysłowe – są symptomami tego, co się wydarzyło: to, co kiedyś było pełne życia, zostało przez nie opuszczone, pozostały tylko ślady rozkładu. W domu, tak jak w ciele, które niedawno umarło i jest jeszcze ciepłe, można dostrzec pozostałości życia. Pozostały odczuwalne ślady tego, co kiedyś było żywe, a teraz leży bez życia, bez nadziei i zdziwienia:

Skrajne wyczerpanie i roztargnienie powodują to rozprzestrzenianie się w życiu i utratę nadziei. Życie oznacza w takiej sytuacji utrzymać się przy życiu, tkwić w nim jak w snach i biernie patrzeć na jego bieg, jakby to ono musiało wszystkiego dokonać, dać wszystko już gotowe¹⁹⁵.

Zapach, który wyczuwa kobieta, jest oznaką bierności, jaka owładnęła bohaterami opowiadania *Niemożliwość pamięci*. Psychologowie zwracają często uwagę, że para, która bojąc się wybuchu, nie decyduje się na konfrontację, naraża się na poważne niebezpieczeństwo, chociaż postępuje – wydawałoby się – najbardziej kulturalnie. Efektem jest emocjonalna próżnia, która ostatecznie oddziela od siebie partnerów. Dlatego niezwykle zapach jest źródłem niepokoju głównej bohaterki, która próbuje się go pozbyć, wietrząc mieszkanie – metaforycznie pozwala, aby do jej życia dostało się świeże powietrze. Ale zapach, tak samo jak bierność, zakorzenił się już tak, że nie można się go pozbyć.

Zasępiła się. To był jakiś obcy zapach. Oznaczał intruza wśród tych, które identyfikowały wszystkie kąty i półcienie domu, z biegiem lat spowite przez tę skomplikowaną, ale znajomą mieszaninę woni i odgłosów, która łagodzi nasze najgłębsze lęki, dając złudzenie stałości¹⁹⁶.

Jak widać, jest to zapach nietypowy, inny od codziennych doznań. Zapach atakujący przestrzeń rutyny, cierpliwie budowanej przez długie lata. Nieproszony intruz wśród rutynowych wrażeń. Na tę rutynę wskazuje wszystko w domu: „usiadła przy biurku

¹⁹⁵ „La fatiga extrema, la distracción, producen este extenderse en la vida y el anegamiento de la esperanza. Vivir entonces es quedarse en la vida, en ella extendido como en sueños, y asistir pasivamente a su desenvolvimiento, como si ella lo hubiera de hacer todo, de dar todo hecho”. M. Zambrano. Op. cit., s. 71 (tłumaczenie A.C.P.).

Javiera – na którym rzeczy wyglądały tak samo od lat, leżąc w porządku raczej zaprowadzonym po to, żeby zniechęcić ciekawskich, niż wynikającym z użytkowania”¹⁹⁷.

Układ przedmiotów w mieszkaniu – podobnie jak portret stojący na komodzie – jest metaforą osobistej i partnerskiej sytuacji bohaterów. Podobnie jak krajobrazy w innych opowiadaniach Merina, tak w *Niemożliwości pamięci* przedmioty – jako „krajobraz” domu – są zaszyfrowanymi znakami skierowanymi do czytelnika. Można je interpretować na wiele sposobów, ponieważ nadają przestrzeni pozór porządku – symulowanego, udawanego, narzuconego, odzwierciedlającego pozorną i wymuszoną stabilność emocjonalną bohaterów. Dlatego intruzi, tacy jak zapach dręczący bohaterkę, są niepożądani, ich ciekawość może bowiem zachwiać równowagę, którą udało się osiągnąć dzięki zbudowaniu systemu niekwestionowania, inercji, mającej swe źródło i równocześnie cel w rutynie. Ta krucha równowaga, osiągnięta dużym wysiłkiem, oszołamia nas, usypia, znieczula, zmusza do moralnej abdykacji. Jak zauważa Zambrano:

To, co ulotne, mija bez śladu, po prostu się zdarza. [...] Nie jest w stanie zatrzymać się nawet we śnie [...] dlatego oczarowuje, przedłuża bierność, w którą popadły świadomość, podmiot i wrażliwość. Jest snem snu. Marzyć o tym, że się śpi; jak we śnie marzyć o tym, że żyjemy [...] Takie życie w tym, co ulotne, to życie bez wstrząsów, już nie z perspektywy beczasowości, ale z perspektywy prostego upływu czasu w niewrażliwości¹⁹⁸.

Rutyna sprawia, że stajemy się bierni, alienuje nas, czyni nieczułymi. Rutyna to znana przestrzeń neutralizująca strach – strach charakterystyczny, przyrodzony samemu życia – pozwalająca zanurzyć się w upragnionym bezpieczeństwie. Niemniej rutynie nie udaje się do końca zneutralizować strachu. Znieczula nas na niego strachem, ale tym samym także na treść życia. Jest to jednak znieczulenie lokalne, nie ogólne, fałszywe poczucie wymarzonego bezpieczeństwa. Życie bowiem, cokolwiek udaje, jest wszystkim, ale nie

¹⁹⁶ J.M. Merino. Op. cit., s. 322 (podkreślenie A.C.P.).

¹⁹⁷ Ibid., s. 333 (podkreślenie A.C.P.).

¹⁹⁸ „Lo efímero pasa sin peso, pasa simplemente. [...] Ni siquiera puede posarse en sueño; [...] por eso encanta, fascina, prolongando la pasividad en la que han caído la conciencia, el sujeto y la sensibilidad. Es sueño de sueño. Soñar que se está soñando; soñar que se está viviendo. [...] Ese vivir en lo efímero es vivir sin sobresaltos, no ya desde la atemporalidad, sino desde el simple pasar del tiempo en la insensibilidad”. M. Zambrano. Op. cit., s. 84 (tłumaczenie A.C.P.).

bezpieczeństwem. Dlatego dziwny zapach zapowiada katastrofę, wywołuje niepokój: „Przemierzyła pokój powoli, z niepokojem”¹⁹⁹.

To pierwszy z serii znaków, które sygnalizują niebezpieczeństwo, wynurzenie się na powierzchnię tego wszystkiego, co przez lata było stłumione: strachu, pustki. Zapach samą swą obecnością kwestionuje stabilność sytuacji bohaterów. Rozszerza się jak fala i obejmuje wszystko, wszędzie się dostaje – bohaterka jest „niespokojna z powodu delikatnego zapachu, który wyczuwała z salonu z drugiego końca domu”²⁰⁰. Zapach jest metaforą niepokoju, który z czasem zastępuje bezpieczeństwo. W ten sposób Merino kwestionuje system społecznie narzuconych wartości, zgodnie z którym celem człowieka ma być uzyskanie za wszelką cenę bezpieczeństwa ekonomicznego i emocjonalnego, stabilności, równowagi i harmonii – obsesja sztuki i złoty środek filozofii Zachodu. W ten sposób ludzie bronią się przed niespodzianką i zdziwieniem („czyste», metafizyczne zdziwienie bierze się z prostego faktu, że rzeczy istnieją, że są tam”²⁰¹), które według Zambrano są naszymi pierwotnymi reakcjami. Przestać dziwić się życiu to „abdykacja, która może się skończyć abdykacją moralną”²⁰².

W systemie wartości kultury zachodniej praca stała się centrum absolutnym, co w oczywisty sposób wiąże się z systemem ekonomicznym, neoliberalizmem. Praca jest bastionem, w którym oboje bohaterowie, kobieta i mężczyzna, chowają się przed egzystencjalną pustką:

ona sama coraz bardziej pograżała się we własnych sprawach, zwłaszcza w pracy i relacjach z ludźmi z zespołu, do tego stopnia, że przygotowanie jakiegokolwiek programu pochłaniało tyle wysiłku, żeby przekształcić zaangażowanie w zamyślenie, ile kiedyś pochłaniały filmy, koncerty czy akcje protestacyjne²⁰³.

¹⁹⁹ J.M. Merino. Op. cit., s. 322.

²⁰⁰ Ibid., s. 323.

²⁰¹ „la extrañeza «pura», metafísica, [que] nace ante el simple hecho de que las cosas sean, estén ahí”. M. Zambrano. Op. cit., ss. 77–78 (tłumaczenie A.C.P.).

²⁰² „una abdicación que puede llegar a ser abdicación moral”. Ibid., (tłumaczenie A.C.P.).

²⁰³ J.M. Merino. Op. cit., s. 324 (podkreślenie A.C.P.).

Kiedyś życie bohaterów było pełne aktywności, które ich interesowały i dostarczały im wrażeń; teraz miejsce pozostałe po prawdziwych emocjach próbują wypełnić najwyraźniej nudną pracą.

Zatarła się granica między odpoczynkiem a pracą – urlop okazał się „także spotkaniem służbowym, na którym przygotowywano bardzo ważną kampanię reklamową”²⁰⁴. Praca jest wszechobecna. W przypadku pracy Javiera znajdujemy w dodatku fragment o charakterze metatekstualnym – dziś jest on copywriterem, kiedyś zaś pisał teksty polityczne i wiersze. Innymi słowy, teksty, który tworzy, są zawsze znakiem jego sytuacji życiowej:

Na biurku leżały jakieś slogany z ostatniej kampanii reklamowej Javiera dotyczącej margaryny. Javier już od lat nie napisał żadnego wersu, ale – jak wielokrotnie zauważał, komentując złośliwie owoce pracy swojego umysłu – w przygotowanie tekstów reklamowych wkładał tyle samo wysiłku co kiedyś w pisanie wierszy czy redagowanie pamfletów²⁰⁵.

Papiery, które znajduje bohaterka, przeszukując biurko Javiera, także mają charakter metatekstualny: tak jak w opowiadaniu *Czarownica Zarasja* teksty, słowo pisane, to drzwi do przeszłości, ślad tego, kim byliśmy kiedyś i kim być przestaliśmy:

W trakcie poszukiwań nie znalazła nic, co mogłoby wyjaśnić jego nieobecność, ale odkryła [...] stare dokumenty i papiery, broszury i ulotki, zdjęcia i listy.

Więcej niż dwie dekady dzieliły ją od tego i na nowo zrozumiała – ale tym razem z irytacją, która wzmacniała uczucie niechęci wobec siebie samej – że żadna z tamtych starych pamiątek nie była jej bliska, raczej wszystko zdawało się należeć do odległej przeszłości²⁰⁶.

Pamięć bez słowa pisanego nie istnieje. Dzięki tekstom kobieta może przenieść się w przeszłość, odbyć podróż, która w inny sposób byłaby niemożliwa. Wspomnienie własnej młodości budzi w niej zdziwienie, poczucie alienacji. I znów – tak jak w opowiadaniu o

²⁰⁴ Ibid., s. 330.

²⁰⁵ Ibid., s. 334.

²⁰⁶ Ibid.

Zarasji czy w *Ptakach* – mamy tu do czynienia ze zrujnowaną przeszłością, która powraca w teraźniejszości.

Mimo to te pamiątki (hiszp. restos) w sposób nieunikniony przywoływały jej usposobienie, które okazywała z taką przesadą, stanowiły nie dające się z niczym pomylić ślady dawnych przeświadczeń (hiszp. certezas).

Wspomniała wiarę Javiera i jego zapał płonące w nich jak obsesyjne uniesienie, jak najżywsza i wzmagająca się pasja, nienawiść do świata, w którym żyli²⁰⁷.

Bohaterowie *Niemożliwości pamięci* przeżywali walkę z establishmentem równie intensywnie jak swój związek. Tekst jest tak zbudowany, że efekt kontrastu powstaje dzięki zestawieniom rzeczowników o sprzecznych znaczeniach. W hiszpańskim oryginale Merino używa słów „restos” i „certezas”. Pierwsze oznacza „resztki” („pozostałości”, „ruiny”), drugie „przekonania”, a więc to, co pewne (od „cierto” – „pewny”, „prawdziwy”). Stoimy przed fundamentalną opozycją między przeszłością z jej „przekonaniami” wraz z ich mocnym i niezaprzeczalnym istnieniem, a teraźniejszością z jej „resztkami-ruinami” zawieszonymi na krawędzi niebytu. Stoimy przed paradoksem: z jednej strony przekonania – a więc to, co niegdyś było pewne – obróciły się w ruiny, należą do przeszłości, są odległe i tak naprawdę utracone; z drugiej, teraźniejszość zbudowana na pewności w mieszczańskim rozumieniu, a więc na stabilności ekonomicznej i osadzeniu w systemie, przeciw któremu bohaterowie buntowali się w młodości, okazuje się jedynie ruinami. W zestawieniu z hipokryzją i cynizmem usprawiedliwianymi sentencją „wszystko wolno, bo nic nie zostaje”, która przyczyniła się do ruiny teraźniejszości, wypełniona pewnością i mocna w swoim istnieniu przeszłość okazuje się realna, chociaż była tylko marzeniem i utopią.

To, co mamy teraz, to tylko resztki, ślady zniszczenia, świat bez przyszłości. Stąd depresja i frustracja bohaterów, alko- i pracobolizm. Przeszłość zbudowana z marzeń młodości była rzeczywista, ponieważ była autentyczna, wynikała z tego, co w obojgu było najgłębsze i co stanowiło ich wspólny cel w czasach, „kiedy mieli pewność, że wszystko się

²⁰⁷

Ibid., s. 333 (podkreślenie A.C.P.).

zmieni i że stanowią – właśnie oni – część tego, co było zdolne zmienić wszystko”²⁰⁸. Daleko im było do izolacji i anomii tak charakterystycznych dla ich pokolenia dziś:

W tych wierszach, w tych lapidarnych zdaniach i aforyzmach, między rozprawami, odczytami, gazetkami zachowały się, ususzone jak liście przechowywane między stronami słownika, tamte silne przekonania, że świat będzie inny, bez głodu i ignorancji, bez wojen i nędzy, bez wyzysku i przywilejów²⁰⁹.

Wśród haseł tak zwanego pokolenia '68 roku znajdowało się marzenie o przemianie, przekształceniu świata. Tymczasem to nie świat uległ przeobrażeniu, tylko oni, marzyciele – przystosowali się do systemu w sposób niewyobrażalny dla nich w czasach młodości. To wszystko, co wówczas krytykowali, z czasem stało się ich *modus vivendi*. Mamy więc do czynienia u Merina również z krytyką pokoleniową, którą podziela również śpiewak Joaquín Sabino w pełnej sarkazmu piosence *Mur berliński*:

Ten facet chodzący do klubu golfowego,
Gdybyś go zobaczył wczoraj,
Krzycząc „yankie go home”
I hasła Fidela w chórze,

*Dzisiaj ma kostkę brukową
W swoim biurze
z muru berlińskiego.*

To ten sam facet, który tak podziwiał
Morał w stylu sowieckim,
A za czternaście procent zmienił się.
Wyobraźnia do władzy!

Od kiedy do Hollywoodu

²⁰⁸ Ibid., ss. 333–334.

²⁰⁹ Ibid.

Dociera linia
Moskiewskiego metra.

Rasputin zmarł
Zimna wojna się skończyła
Niech żyje gastronomia!
I człowiek nie wie, czy lepiej płakać, czy lepiej się śmiać,
Gdy widzi, jak Rambo w Bukareszcie pali
Fajkę pokoju.

Ten sam, który sprayem pisał na ścianie
„do kapitału goma-2”,
Cierpi z nadmiaru cholesterolu,
Jeżeli wachają się stopy wzrostu

I ma kostkę brukową
W swoim biurze
z muru berlińskiego.

Nie będzie rewolucji,
To jest koniec utopii,
Niech żyje sztuczna biżuteria!
I człowiek nie wie, czy lepiej płakać, czy lepiej się śmiać,
Gdy widzi, jak Trocki na Wall Street pali
Fajkę pokoju.

Nawet w Sewastopolu
Towarzysze
Śpiewają rock and rolla.

Rasputin zmarł
Zimna wojna się skończyła

Niech żyje fryzjerstwo!
I człowiek nie wie, czy lepiej płakać, czy lepiej się śmiać,
Oby przynajmniej była marihuana
W fajce pokoju.

Kiedy KGB walczy z CIA,
Zawsze wygrywa policja.
Na podstawie urazy klasowej
Kwitła miłość.
Wczoraj Lenin i Zsa Zsa Gabor
Pobrali się w Nowym Jorku.

Nie będzie rewolucji,
To jest koniec utopii,
Ideologia popełniła samobójstwo!
*I człowiek nie wie, czy lepiej płakać, czy lepiej się śmiać...*²¹⁰

Krytykę pokoleniową²¹¹ podkreślają w opowiadaniu cytaty metadyskursywne: „Zwariowalibyśmy, gdybyśmy mogli pojąć, w jakim stopniu jesteśmy w stanie się zmienić. Przekształcamy się w inne istoty. W wampiryczne sobowtóry z jakiegoś opowiadania grozy”²¹², myśli główna bohaterka. Rzeczywistość przekracza fikcję: ludzie z pokolenia bohaterów przekształcili się w coś znacznie gorszego niż to, czego nienawidzili w młodości. Pokolenie lewicowców, którzy w młodości walczyli przeciw frankizmowi, z czasem urządziło się, tracąc zapał do walki i wszelki idealizm, a tym samym także sens i chęć życia. Jego przedstawiciele pograżyli się w rutynie i depresji, w emocjonalnej izolacji, wygodnym letargu, który powoduje całkowitą dehumanizację. Wyalienowani tracą zdolność empatii,

²¹⁰ Z płyty *Mentiras piadosas*, 1990 (tłumaczenie A.C.P. i Tomasza Żukowskiego).

²¹¹ „ideologiczna ewolucja pokolenia, porzucenie idei tamtej młodzieży, która w latach sześćdziesiątych wierzyła w lepszy i bardziej sprawiedliwy świat, a która w okresie przemian, po osiągnięciu dorosłości, ostatecznie dostosowała się do systemu” „la evolución ideológica de una generación, el abandono de los ideales de aquellos jóvenes que en los años sesenta creyeron en un mundo más justo, mejor, y que a lo largo de la transición, cuando ya habían accedido a la madurez, acabaron adaptándose al sistema”. F. Valls, *La marimba llora (sobre „Imposibilidad de la memoria” y otros cuentos de José María Merino. W Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*, A. Encinar i K.M. Glenn. Edilesa ensayo, León 2000, s. 137 (tłumaczenie A.C.P.).

²¹² J.M. Merino. Op. cit., s. 324.

umiejętność współodczuwania z drugim człowiekiem – chodzi tutaj wyraźnie o zasadę etyczną. Przestają czuć się związani z tym, co się dzieje z innymi, a równocześnie rośnie w nich obojętność, która pochłania wszystko – efekt ich cynizmu.

„Wampiryczny sobowtór” to rutyna i komfort, które pochłonęły ich, wysały krew, ukradły życie. Bohaterowie *Niemożliwości pamięci* są lewicowymi intelektualistami, którzy przeżyli w Hiszpanii okres przełomu (*Transición*) i w pierwszych latach demokracji ogromnie się wzbogacili. Walczyli z frankizmem, a potem przeszli na stronę zwycięzców. Ich środowisko jest mocno związane z władzą ekonomiczną i polityczną – wśród znajomych na zdjęciu w gazecie bohaterowie opowiadania widzą „postacie niektórych znanych polityków”²¹³. Frustracja i pustka sprowadziły na nich cynizm, kpinę i katastrofizm. Ich gorzki śmiech tak naprawdę jest wymierzony w nich samych – śmieją się z marionetek, jakimi stali się z biegiem czasu. Zrezygnowali z marzenia o budowie lepszego świata i z tego, żeby samemu stać się lepszym, z marzenia o samorealizacji i miłości.

Merino pokazuje, że rezygnacja z własnych marzeń prowadzi do zatury, do utraty tożsamości, bo gubimy to, co w nas najbardziej ludzkie²¹⁴. Rezygnacja z własnych marzeń sprawia, że bohaterowie opowiadania znikają – emocjonalnie, jako pokolenie, a także... fizycznie.

Przeżywali tamten okres z zaangażowaniem właściwym klasycznym rewolucjonistom, w mistyce półmroku i półpięter, pośród gorączkowych szeptów, ciemnych ubrań i w przeczuciu nadchodzącej jutrzeńki.

Z upływem lat i w obliczu porażki tamtej wiary przyzwyczaili się myśleć, że to wszystko było tylko pozorne, na pokaz, fałszywe i obłudne.

Naprawdę tak było? Ci dyletancy komentatorzy obyczajowości, którzy usiłowali wspominać to wszystko w kontekście zafałszowania, przedstawiając młodych rewolucjonistów jako bywalców luksusowych hoteli, faktycznie mieli rację? Powinna się uśmiechać, jakby się na to godziła, i przyjąć zapomnienie jako coś korzystnego? Ta

²¹³ Ibid., s. 335.

²¹⁴ Jak zaznacza sam Merino: „lata praktyki doprowadziły mnie do wniosku, że tworzenie fikcji jest częścią natury ludzkiej”; „unos cuantos años de práctica me han llevado a considerar la invención de ficciones como algo propio de la naturaleza misma del ser humano”. J.M. Merino, *El narrador narrado*. W José María Merino. Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio internacional José María Merino*. Arco/Libros, Madryt 2005, s. 11 (tłumaczenie A.C.P.).

trywializacja, przyznawanie ważności tylko prześmiewczej retoryce byłoby więc bardziej racjonalne? Czy wreszcie to apogeum błahości znaczyło tyle samo co tamte wzniosłe pragnienia?²¹⁵

W opowiadaniu Merina mamy zatem do czynienia z karykaturalnym portretem „zwycięzców”, którzy są pozbawieni marzeń, przeszłości... oraz tożsamości. Strach spowodowany przez osobistą przemianę sprawia, że główna bohaterka zastanawia się: „ale może to prawda, że utrata tożsamości była jednym ze znaków tych czasów i na świecie nie było już nic ludzkiego, co mogłoby zachować swą istotę”²¹⁶. Jej słowa ujmują jedną z charakterystycznych cech ponowoczesności: tożsamość fragmentaryczną i zmieniającą się. W czasach globalizacji w sferze społecznej to nie ludzie są ważni, lecz system rynkowy – produkty, towary, pieniądze.

To, co nieludzkie, pojawiło się w życiu bohaterów właśnie w wyniku rezygnacji z marzeń. Stracili radość życia. Pozostała tylko gorycz ukryta pod maską sarkazmu, z jakim traktują swe obecne i niegdysiejsze życie: „Czasami, w nie tak całkiem odległych czasach, oboje śmieli się ze swojego ówczesnego zapału, spazmatycznych oznak heroizmu”²¹⁷; „Czy to nie jest śmieszne?”, pyta Javier, mając na myśli wspólną przeszłość. „Ale największą katastrofą, bronią ostateczną, okazała się śmieszność: osiągnęli to, że marzyciele zawstydzili się swoich utopii”²¹⁸. Bohaterowie nie tylko stracili nadzieję na lepszy świat, ale przede wszystkim wstydzą się, że kiedyś tego właśnie pragnęli! Życzliwość, człowieczeństwo i tożsamość są niemożliwe w rzeczywistości ciągłej i nieuniknionej transformacji:

Tożsamość istnieje wyłącznie w objawieniach ajatollahów, nacjonalistów baskijskich czy podobnych ludzi – powiedział, z wprawą obracając szklanką tak, by napój wirował w środku. – Pomimo że zdają się niezłomni, są ledwie wyobrażeniami, majakami. Doprawdy, nie ma nic, co dzień po dniu mogłoby zachować duszę niezmienną. Niestety, nie ten jest

²¹⁵ Ibid., s. 334 (podkreślenie A.C.P.).

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid. (podkreślenie A.C.P.).

szalony, kto się zmienia, ale ten, który nie jest zdolny włączyć się w ciągłą przemianę wszystkiego. Stąd bierze się niemożliwość pamięci²¹⁹.

Paradoks polega na tym, że chociaż bohaterowie opowiadania oparli się na ciągłej zmianie, aby usprawiedliwić transformację charakteru, to właściwie znieruchomieli, znaleźli się w martwym punkcie: „siedział na podłodze, oparty plecami o ścianę i mówił do siebie [...] Nieruchomy jak posąg. [...] Mówił o niemożliwości pamięci”²²⁰. Odwołują się do zasady, że istnieje tylko zmiana, aby w sarkastycznym tonie usprawiedliwić swoje obecne zachowanie: wszystko jedno, co robimy, bo i tak wszystko minie i ulegnie zapomnieniu, jakby się nigdy nie zdarzyło. W myśl tej reguły, jeżeli pamięć jest niemożliwa, tożsamość jako ciągłość też.

Historia pokazuje jednak, że to, co się wydarzyło w przeszłości, jest integralną częścią nas samych, tożsamości indywidualnej i pokoleniowej. Jeśli nie potrafimy przypomnieć sobie przeszłości, jeśli o niej zapominamy, przestajemy wiedzieć, kim jesteśmy. Nasza przeszłość nadal jest częścią tego, czym jesteśmy dzisiaj²²¹.

[Zmartwychwstanie przeszłości – A.C.P.] ma miejsce wtedy, kiedy w grę wchodzi coś, czego człowiek nie chce wziąć pod uwagę; to coś stanowi źródło powtarzającego się błędu lub materię pewnego progu, który opiera się przekroczeniu²²².

Jeżeli pamięć jest niemożliwa, to tożsamość też. Bohaterka opowiadania Merina spogląda na swą terażniejszość i przeszłość – tak samo jak na różne przedmioty w mieszkaniu – nie zauważając ich. W *Niemożliwości pamięci* wszystko jest związane z tym powtarzającym się błędem: brak percepcji bohaterki – widząca ale zarazem niewidząca

²¹⁹ Ibid., s. 325 (podkreślenie A.C.P.).

²²⁰ Ibid., s. 33 (podkreślenie A.C.P.).

²²¹ „poprzez pamięć, poprzez sny, udaje nam się uchwycić i odzyskać część tego czasu, który nam ucieka, tę ulotną cząstkę, która stanowi esencję tego, czym jesteśmy” „a través de la memoria, a través de los sueños, conseguimos de continuo atrapar y recuperar una parte de ese tiempo que se nos escurre, ese elemento fugaz que constituye la propias esencia de lo que somos”. J.M. Merino. *El narrador narrado*. W Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio internacional José María Merino*. Arco/Libros, Madryt 2005, s. 20 (tłumaczenie A.C.P.).

²²² „[La resurrección del pasado] tiene lugar cuando se trata de algo que la persona no quiere tomar en cuenta; origen de un error que se repite o cuerpo de un umbral que se resiste a ser traspasado”. M. Zambrano. Op. cit., s. 87 (tłumaczenie A.C.P.).

– to symboliczny próg, którego nieświadomie nie chce przekroczyć. Chodzi o próg nowej świadomości, której znakiem jest przemiana.

Fotografia bohaterki z czasów studiów przewróciła się i długo leżała do góry nogami. Nikt w domu tego zauważył. Kiedy wreszcie bohaterka zatrzymuje się i na nią spogląda, zdjęcie budzi w niej poczucie obcości. Jest to obcość wobec siebie samej: „z antycznej komody, której posiadanie napawało ją taką dumą, znikło jej zdjęcie jako młodej dziewczyny [...] przez chwilę patrzyła na swoją podobiznę z czasów, kiedy była młodą studentką, z uczuciem nieufności i dystansu”²²³. Kobieta znów patrzy, nie widząc – nie potrafi zobaczyć siebie, straciła samą siebie z pola widzenia. Mimo że zdjęcie znajduje się w miejscu bardzo widocznym, w pokoju, w którym domownicy bywają codziennie, kobieta na początku nie zauważa, co się z nim stało. Metafora jest jasna: ponieważ miała fotografię ciągle przed oczyma, przestała ją widzieć. Tak samo jak własną przeszłość. Zdjęcie stało się przezroczyste i tak jak egzystencja bohaterów straciło swe znaczenie.

Motyw fotografii wydobywa w ten sposób na plan pierwszy proces stopniowego znikania bohaterów. To metamorfoza – jest ona jego znakiem i symbolem. Kobieta ustawia zdjęcie w poprzedniej pozycji, nie rozumiejąc, co ono oznacza. Motyw ten powraca pod koniec opowiadania, kiedy bohaterka „[b]ez emocji przyglądała się sobie na jakimś starym zdjęciu”²²⁴... i kiedy nareszcie rozumie, co się stało z Javierem. Mamy tu do czynienia z powtórzeniem wcześniejszego gestu, tym razem jednak percepcja bohaterki rzeczywiście się zmienia.

Jak już wspominałam, w opowiadaniach Joségo Marí Merina pamięć nie istnieje bez dokumentów, bez słowa pisanego. W *Nieemożliwości pamięci* poza fotografiami bardzo znaczące są także teksty²²⁵. Dopiero gdy bohaterka przegląda stare dokumenty swego partnera, udaje jej się zrozumieć zasięg zjawiska, z którym ma do czynienia.

Pierwszego września wstała bardzo wcześnie, zaniepokojona snem, którego nie mogła sobie przypomnieć. Pospieszenie poszła do łazienki i spojrzała w lustro, żeby zobaczyć swoją twarz. Odbite na jego powierzchni sprzęty, zasłonki, butelki, ręczniki, miały w sobie solidną obecność [...]

²²³ J.M. Merino. Op. cit., s. 326 (podkreślenie A.C.P.).

²²⁴ Ibid., s. 335.

²²⁵ Tak samo jak w opowiadaniu *Czarownica Zarasja*.

Szukała swojej twarzy, ale nie zobaczyła nic więcej ponad przestrzeń pustej łazienki w perspektywie niemożliwej do osiągnięcia dla ludzkiego wzroku. Cóż, wszelkie widzialne ślady jej samej także zniknęły²²⁶.

Bohaterka opowiadania budzi się pewnego dnia „zaniepokojona snem, którego nie mogła sobie przypomnieć”. Tego dnia koszmar, który przeżywa już od kilku tygodni, staje się rzeczywisty. Jeżeli rozumieć zdanie dosłownie, rozwiązanie fabuły można interpretować w następujący sposób: kobieta podlega metamorfozie (znika) – tak jak poprzednio Javier – dlatego że nie jest w stanie przypomnieć sobie snów/marzeń²²⁷. Nie pamięta snów, zapomniała o marzeniach i dlatego traci swą treść – najpierw duchowo, a potem fizycznie, znikając dosłownie. Bez marzeń/snów „znikamy”, rezygnujemy z własnej treści²²⁸, stajemy się niewidoczni dla innych, ale przede wszystkim dla samych siebie.

Twarz kobiety w lustrze znika, zostaje tylko odbicie przedmiotów: sprzętów, zasłonek, butelek, ręczników. Przedmioty konsumpcji nabierają sensu symbolicznego: patrzący oczami bohaterki narrator w tej ostatniej scenie potwierdza, że „miały w sobie solidną obecność”, podkreślając w ten sposób ich ogromne znaczenie w życiu bohaterów i w przeciwieństwie do nich samych. Przedmioty są do tego stopnia ważne, że stały się bardziej rzeczywiste od ludzi. Ci w końcu zanikają, gdy tracą swą istotę. „Straciły swoją esencję”²²⁹, mówi Javier o perfumach, których używał w czasach młodości. Wyszły z użytku, są przestarzałe tak jak bohaterowie. Minął termin ich przydatności. Stały się bytami przezroczystymi, zaginionymi bez śladu. Bez esencji, bez tożsamości²³⁰.

²²⁶ Ibid., s. 337. (Podkreślenie A.C.P.)

²²⁷ Jak już zaznaczyłam, po hiszpańsku jest tylko jedno określenie na oba te zjawiska – *sueño*. Stąd dwuznaczność zdania Merina.

²²⁸ O czym była już mowa w części poświęconej opowiadaniu *Kuzynka Rosa*. „Szczęśliwy, kto ma sny, i o chwilach prześnionych pamięta”, mówi Słowacki w *Godzinie myśli*.

²²⁹ Ibid., s. 336 (podkreślenie A.C.P.). „My wszyscy”, czyli ci, którzy należą do tego samego pokolenia i mają podobne poglądy.

²³⁰ I odwrotnie. Jak wskazuje M.A. Giovanni, „Javier, po tym jak odzyskuje pamięć, przeszłość i dawną tożsamość, staje się kimś na kształt *trupa na odwrót*, trwa w dziwnym stanie, w którym *dusza jest obecna (ciało nieobecne)*. [Postacie] zostają pozbawione jakiejś części swojego Ja, stają się niezdolne do dalszego życia jako spójne byty w rzeczywistości”. „Javier, tras recuperar su memoria, su pasado, su identidad de antaño, adopta la rara condición de *cadáver al revés*, al ser *alma presente (cuerpo ausente)*. [Los personajes] acaban mutilados de una parte de su propio ser, incapaces de seguir existiendo como entidad íntegra en lo real” M. A. Giovanni, *La*

5. Niebezpieczeństwo marzeń/snów

Sen to [...] objawienie tego, co na jawie pozostaje ukryte²³¹.

Szaleństwem jest próba przedstawiania rzeczywistości samodzielnie, z poczuciem całkowitej autonomii²³².

Latać wysoko, ponad wszystkim... Wolność. Koniec obaw. Otwarte okno i wznoszący się lot nad miastem – niemym świadkiem ludzkich udręk. Zamieniona w papuzkę matka – bohaterka *Ptaków* – przelatuje pod koniec opowiadania ponad miejscami i osobami, które były częścią jej historii: drapaczem chmur w Plaza de España, ulicą w jej dzielnicy, dębem na podwórku Ministerstwa, kotami, jasnowidzką siedzącą przy oknie... Ten lot symbolizuje zwycięstwo nad groźną rzeczywistością. Kończy się w tym samym miejscu, w którym zaczęła się historia – przy wieżowcu na Plaza de España, dokąd bohaterka przyszła po radę do jasnowidzki – zamykając w ten sposób kolistą strukturę opowiadania. Wieżowiec staje się symbolicznym miejscem spełnienia pragnień bohaterki, końca jej cierpienia. Lot natomiast symbolizuje realizację marzeń.

Na wysokościach czeka zamieniony w ptaka syn, jakby oglądał wreszcie spełnienie marzeń z dzieciństwa: „Pewnego razu chłopiec powiedział jej, że chciałby być ptakiem, żeby móc latać²³³, a ona spojrzała na niego, wyobrażając sobie²³⁴, że te chudziutkie ramionka były wątłymi skrzydłami i że na karku miał główkę ptaka, i wydał jej się tak bezbronny, że aż się rozplakała”²³⁵. W tej scenie widać wyraźnie opozycję między nastawieniem matki i syna oraz ewidentny kontrast między pokoleniami. Syn musi „opuścić gniazdo”, aby osiągnąć wolność, niezależność i dojrzałość dorosłego człowieka. Natomiast dla Dolores, matki, odejście dziecka wiąże się z zagrożeniem: syn będzie musiał sam stawić czoło nieznanym niebezpieczeństwom, do czego – z punktu widzenia nadopiekuńczej matki – nigdy nie będzie gotowy.

Dwa symbole tematycznie bliskie – ptaki i lot – zyskują szczególne, częściowo przeciwstawne znaczenie. Ptak często oznacza kruchość, w tym przypadku – syna. Lot

evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de la identidad. W Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional José María Merino. Arco/Libros, Madryt 2005, s. 189.

²³¹ „Dormir es [...] una revelación de lo que en la vigilia queda oculto”. M. Zambrano. Op. cit., s. 43 (tłumaczenie A.C.P.).

²³² „La locura es ir representando por nuestra cuenta, con completa autonomía, la realidad”. Ibid., ss. 153–154 (tłumaczenie A.C.P.).

²³³ Marzenie syna.

²³⁴ Złudzenie matki.

²³⁵ J.M. Merino. Op. cit., s. 680.

natomiast, jak już wspomniałam, to symbol wolności i niezależności. „Wypuściłem go, puściłem wolno. Pofrunął”²³⁶, oświadcza mąż Dolores. Ojciec wypuszcza papużkę, symbolicznie pozwalając, aby syn spróbował swych siły, nauczył się latać sam. Ale robiąc to, jednocześnie odbiera żonie sens jej istnienia. Marzenie syna to treść koszmarów matki.

Wolne ptaki latają tam, gdzie chcą. Kruche ptaki. Opowiadanie *Ptaki* łączy się z opowiadaniem *Przypadek niełojalnego tłumacza* (*El caso del traductor infiel*) z tego samego zbioru, zatytułowanego *Opowiadania dzielnic Refugio* (*Cuentos del Barrio del Refugio*) – jego bohater, spacerując po centrum Madrytu, spotyka pewnego razu kobietę, „która zastąpiła mu drogę, aby pokazać – w geście prośby – niewyraźne zdjęcie”²³⁷. Była to Dolores, zdesperowana matka z *Ptaków*, szukająca zaginionego syna. Krzyżując ze sobą w ten sposób losy bohaterów i historie, Merino proponuje grę inter- i metatekstualną. W opowiadaniu *Przypadek niełojalnego tłumacza* pojawiają się wydarzenia z historii Dolores. Tę historię poznajemy dopiero później, w dalszej części książki. Kolejna lektura tomu uruchamia więc nową perspektywę. Uświadamiamy sobie, że akcja obu opowiadań rozgrywa się równocześnie, choć my możemy tylko czytać jedno po drugim. Dzięki temu zabiegowi Merino w pewnym sensie przekracza linearność narracyjną, do jakiej zmusza tradycyjne dzieło literackie²³⁸.

Jest w opowiadaniu scena, w której pracujący w domu tłumacz patrzy przez okno²³⁹:

Wtem jego uwagę przykuło zielone fruwanie i odkrył dwie maleńkie papużki siedzące na balkonie. Później zobaczył, jak wzbiły się w górę i znikły mu z pola widzenia, nieudolnie machając skrzydłami. Bez wątplenia uciekły z niewoli, która jednak stanowiła dla nich jedyną szansę na przeżycie. Wystarczyło, że pomyślał o tej wolności prowadzącej do wygłodzenia i zimna, aby gorliwie zabrał się z powrotem do pracy²⁴⁰.

²³⁶ Ibid., s. 697.

²³⁷ Ibid., s. 463 (tłumaczenie A.C.P.).

²³⁸ Jeśli chodzi o bardziej szczegółową analizę struktury dzieła, zob. K.M. Glenn, *Cartografía de „Cuentos del Barrio del Refugio”*. W *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*, A. Encinar i K.M. Glenn. Edilesa ensayo, León 2000, ss. 143–158.

²³⁹ Kierunek spojrzenia ze środka na zewnątrz jest bardzo charakterystyczny dla prozy Merina; por. np. *Kuzynka Rosa*.

²⁴⁰ *El caso del traductor infiel*. W *Cuentos del Barrio del Refugio*. Alfaguara, Madryt 1994, s. 475 (tłumaczenie i podkreślenia A.C.P.).

Intertekstualna lektura *Ptaków* zmusza nas do nowej interpretacji, pozostawiając opowiadanie podwójnie otwarte, a czytelnika z wątpliwościami charakterystycznymi dla tradycyjnej literatury fantastycznej. Z jednej strony wiemy, że policja znalazła ubranie syna Dolores przy zaporze i teraz poszukuje jego ciała. Z drugiej – dwie papużki, które widzi tłumacz, niebezpośrednio potwierdzają fantastyczną metamorfozę obojga bohaterów w ptaki.

Ptaki są wprawdzie wolne, ale kruche. Ta (prawdopodobna) przemiana pozwala bohaterom spełnić marzenie o wolności, wyzwoleniu od lęków, niepokojów i zależności – od narkotyków u syna, od syna u matki. Za każdym razem²⁴¹, kiedy Dolores odzyskuje syna pod postacią ptaka, odzyskuje też spokój. Znów czuje się pewna, panuje nad sytuacją i rzeczywistość przestaje być koszmarem: „czuje, że cała jej udręka znika na zawsze”²⁴².

Ale całkowite poddanie się marzeniom – zgodnie z tym, co myśli tłumacz – idzie w parze z zagrożeniem. Bezpieczna dla ptaków jest tylko klatka. Wybierając wolność i pełnię, wybierają równocześnie śmierć z głodu. O ile w *Kuzynce Rosie* chłopiec jest w stanie znaleźć równowagę pomiędzy swoimi pragnieniami a rzeczywistością, o tyle bohaterowie *Ptaków* poddają się złudzeniom – na jawie i w snach idą za marzeniami aż do końca, padając ich ofiarą. Chłopiec z opowiadania *Kuzynka Rosa* ostatecznie zgadza się na częściową rezygnację ze swoich marzeń, aby móc żyć dalej. Ptaki tak się nie zachowują – latają, szukają wolności, słuchają instynktu. Dla nich latanie to stan naturalny. Latać to marzyć. Marzyć o tym, że się odlatuje daleko.

W sumie można powiedzieć, że w opowiadaniach Merina jest dużo odniesień metaliterackich, które pokazują, że literatura to obszar ryzykowny. Z jednej strony jest sferą wolności umożliwiającą marzenie. Ale z drugiej strony w tekstach Merina została zawarta przestroga przed samą czynnością marzenia. Jest to stan niebezpieczny, powodujący utratę poczucia rzeczywistości – otwiera nas na inne poziomy własnej lub cudzej świadomości. Dzięki niemu możemy poznać takie aspekty siebie i rzeczywistości, których być może wolelibyśmy nie znać, żeby nie cierpieć. Jeśli poddajemy się całkowicie swoim marzeniom i wyobraźni, stajemy się podatni na zranienie i może nas spotkać taki los

²⁴¹ Najpierw Dolores znajduje go w sklepie ze zwierzętami, a pod koniec opowiadania syn i matka spotykają się już jako ptaki.

²⁴² J.M. Merino. Op. cit., s. 698.

jak bohaterów Merina, którzy pozornie tracą zmysły, zanikają lub zostają zamknięci w świadomości innych²⁴³.

Stąd aporetyczność motywu metamorfozy w opowiadaniach: Merino wyznacza maksymalny stan marzeń i ich realizacji, który jest dla bohatera/bohaterki jednocześnie uwolnieniem i skazaniem. Np. szybując nad miastem, Dolores czuje, że pokona śmierć, którą widzi wszędzie wokół. W ten sposób jednak podpisuje wyrok śmierci na siebie. Mamy tu do czynienia z aporią: wyzwolenie poprzez śmierć.

Metamorfoza jest więc drogą otwarcia, która się następnie zamyka. Udostępnia człowiekowi nowe sfery samego siebie, ale tylko po to, żeby potem go za to skazać. Ów wyrok jest ceną, jaką płaci za wolność. Postaci Merina uwalniają się, by następnie znowu dać się zamknąć. Jak pisze María Zambrano: „Marzenie to magiczna podróż, w której podróżnik pozostaje zarazem pojmany i zbłąkany, uwięziony; podróż w uwięzieniu”²⁴⁴.

6. (Nie)możliwa komunikacja

Doświadczenie [życia] to przezroczystość podmiotu patrzącego na własne życie. Środkiem jest bez wątpienia świadomość, stanowiąca coś w rodzaj soczewki. Podmiot tym więcej widzi, im większa jest przezroczystość, która nie zależy wyłącznie od niego. Doświadczenie jest więc procesem bez końca²⁴⁵.

W dziele Marii Zambrano obraz świadomości jest aporetyczny, ponieważ jest ona czymś w rodzaju kryształu – widzialność zwiększa się wraz ze wzrostem jego przezroczystości. Innymi słowy to, co przezroczyste, jest tym lepiej widoczne, im bardziej jest przezroczyste. Główna bohaterka *Niemożliwości pamięci* dostrzega w końcu siebie, dopiero kiedy staje się przezroczysta. Metaforyczny obraz Zambrano zostaje udosłowniony

²⁴³ Kiedy czytamy, że Dolores „bała się o jego [syna] przyszłość, że zostanie poetą i będzie przymierał głodem”, mamy do czynienia z uwagą metaliteracką. Pisarz ma zamiar żyć z własnych marzeń i wyobraźni. Ibid., s. 680.

²⁴⁴ „El sueño es un viaje mágico en el cual el viajero anda a la vez preso y errante, cautivo; un viaje en cautividad”. M. Zambrano. Op. cit., s. 108 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

245

„Experiencia [de la vida] es la transparencia desde el sujeto que mira su propio vivir. El medio es sin duda la conciencia, especie de cristal que se hace visible cuanto mayor sea la transparencia, lo cual no depende ciertamente sólo de ella. La experiencia es así un inacabable proceso”. Ibid., s. 48 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

w przemianie u Merina: bohaterka zauważa siebie, dopiero kiedy fizycznie nie widzi się już w lustrze.

Wszystkie postaci Merina łączy to, że podejmują osobiste poszukiwania. Jest to proces ciągły i intymny, który podmiot przeżywa w samotności. Nie sposób go przekazać czy też można to zrobić tylko do pewnego stopnia. Metamorfoza stanowi u Merina punkt kulminacyjny tego procesu. We wszystkich opowiadaniach, w których pojawia się ten motyw, szczególne znaczenie ma problem komunikacji lub jej braku.

Poprzez fantazje i pragnienia chłopiec z opowiadania *Kuzynka Rosa* szuka przezroczystości własnej świadomości. Ale milczenie o tym, co zaszło między nim a kuzynką, jest rodzajem porozumienia. Kryje się w nim doświadczenie przemiany świadomości obu postaci. Marcellus w *Dolinie Ciszy* przekazuje swe wrażenia i doświadczenia przyjacielowi Luciusowi. W pewnym momencie nie jest jednak w stanie dłużej tego robić, przekroczył bowiem pewną granicę symbiozy ze środowiskiem – staje się dosłownie częścią doliny – i nie potrafi wyrazić tego doświadczenia w języku. Dlatego jego letarg odbywa się w ciszy – w ciszy doliny, do której odnosi się tytuł opowiadania. W opowiadaniu *Czarownica Zarasja* komunikacja pomiędzy czarownicą a bohaterką odbywa się za pośrednictwem tekstów – średniowiecznych rękopisów i notatki pozostawionej przez mniszkę. Samotność, izolacja i cisza to dla badaczki warunki konieczne, by mogła osiągnąć nowy stan świadomości.

Wygląda na to, że w *Ptakach* matce i synowi udaje się skomunikować, gdy Dolores odzyskuje syna pod postacią papużki. Do tej szczególnej komunikacji jednak nie ma dostępu nikt inny: „godzinami przebywała w tym pokoju, rozmawiając z nim. Na początku trudno jej było go zrozumieć, ale po tygodniu była w stanie prowadzić z nim długie rozmowy”²⁴⁶. Te rozmowy są prowadzone w języku wyjątkowym, dostępnym wyłącznie dla obojga bohaterów i dotyczącym ich rzeczywistości – całkowicie innej niż rzeczywistość reszty ludzi.

W *Niemożliwości pamięci* różne poziomy narracyjno-komunikacyjne stanowią podstawę fabuły opowiadania. Pierwszy poziom komunikacji – czy też raczej jej brak – obejmuje parę głównych bohaterów. Warto podkreślić, że choć znają się dobrze od dawna, kobiecie bardzo dużo czasu zajmuje nie tyle spostrzeżenie, ile rzeczywiste zrozumienie informacji, którą dostaje od Javiera. Przez kilka tygodni kręci się po mieszkaniu, zagubiona w intymnej przestrzeni samotności długo dzielonej z kimś, kto stał się jej kompletnie obcy.

²⁴⁶

J.M. Merino. Op. cit., ss. 691–692.

Wszystkie dziwne wydarzenia, do jakich dochodzi w domu i których kulminację stanowi metamorfoza, to wiadomości, próby komunikacji ze strony partnera. Javier próbuje bez słów przekazać jej to, co się z nim stało: proces, którego doświadczył. Dlaczego bez słów? Ponieważ słowa przestały być wehikułem komunikacji między nimi. Taka sytuacja jest wynikiem emocjonalnej stagnacji bohaterów. Wymiana zdań między nimi stała się pustą, rutynową czynnością. Ich rozmowy stanowią coś w rodzaju dźwiękowego tła codzienności. Główna bohaterka stwierdza, że Javier był często pogrążony w myślach i

z rzadka rozmawiał z nią na tematy, które nie miałyby związku z bieżącymi sprawami, i tylko pewne książki, które czytał powodowany jej nieustępliwością, tworzyły pomiędzy nimi sporadyczne pomosty dla pogawędki, która mogłaby wypełnić codzienną pustkę²⁴⁷.

Ponieważ słowa przestały służyć komunikacji, Javier musi na siebie zwrócić uwagę w inny sposób. Musi posłużyć się innym językiem, bo ten zwykły i tak nie zostałby usłyszany. Stąd dziwna metoda, którą stosuje: sygnały fizyczne. Doznania cielesne kobiety są antycypacją późniejszej metamorfozy. W ten sposób stopniowo rośnie fabularne napięcie. Uczucia i doznania zmysłowe budzą w bohaterce szereg refleksji na temat jej związku z Javierem. Podobne refleksje były dotąd blokowane przez emocje.

Początkowo wrażenia są niemal niewyczuwalne, z czasem jednak nabierają coraz większego znaczenia. W podobny sposób życie obojga bohaterów atakowała apatia: związek bohaterki z Javierem „już przed laty przekształcił się we wspólne życie, w którym miłość fizyczna zajmowała miejsce istotne, ale raczej ograniczone, jak każda inna czynność higieniczna”²⁴⁸. Oznacza to, że seks także stał się częścią rutyny, codzienności. Wraz z oddalaniem emocjonalnym znikły wszelkie ślady namiętności: „myśl o Javierze, coraz bardziej pogrążonym w swoich projektach i zleceniach, przydała jej beztroskiemu spokojowi nuty melancholii”²⁴⁹. Wrażenia fizyczne symbolizują kryzys w związku – prześladują kobietę, a ona nie może przed nimi uciec. Są obecne tak jak wyrzuty sumienia: „jedno skryte i gorzkie podejrzenie naruszało jej poczucie pewności. [...] Poczula wyrzuty sumienia”²⁵⁰. Związek kobiety z Javierem nosi pozory normalności, ale tak naprawdę w środku panuje

²⁴⁷ Ibid., s. 324.

²⁴⁸ Ibid., s. 323.

²⁴⁹ Ibid.

pustka, której żadne z bohaterów nie chciało dostrzec. Ta pustka jest obecna bez przerwy, sprawia, że czują się nieswojo. Tak samo działa na bohaterkę obecność niewidzialnego Javiera.

Bohaterowie *Niemożliwości pamięci* odizolowali się od siebie, zamknęli w bastionie prywatnej ciszy. Z czasem stworzyli między sobą trudny do pokonania dystans: „Javier miał tendencję do zamykania się w twierdzy zdystansowanego milczenia, którego zewnętrznym objawem było apatyczne osuwanie się jego członków na najstarszy fotel w salonie i obfite spożywanie alkoholu”²⁵¹. Dzięki refleksjom bohaterki dowiadujemy się, że jej partner bierze tabletki nasenne i ma depresję.

Już od dawna nie rozmawiała z Javierem o wielu rzeczach, a przede wszystkim o tym, co dotyczyło ich związku. Wszystko zostało między nimi powiedziane i ponowne nawiązanie komunikacji zdawało się niemożliwe. Pozostały echa dawnej zażyłości, prawie nie rozmawiali na tematy, które nie dotyczyły spraw codziennych. Nie mogła więc mieć pewności, że Javier nie przechodził jakiegoś ciężkiego okresu, nie był zaprzątnięty problemami w pracy czy uwikłany w jakiś kłopotliwą sytuację, może nawet o charakterze romantycznym, o której ona nic nie wiedziała. [...]

„W zeszłym roku w święta dużo rozmawialiśmy”, pomyślała. Ale nie o nich. Już od lat nie mówili sobie o naprawdę osobistych sprawach oprócz kwestii związanych z ewentualnymi problemami czy niedyspozycjami fizycznymi²⁵².

Kiedy głównej bohaterce udaje się dostrzec zjawisko niezwykle – to, że Javier stał się przezroczysty – jest już za późno, aby mogli odzyskać utracony kontakt. Brak możliwości porozumienia jest między nimi zakorzeniony tak głęboko, że być może już na zawsze pozostaną odseparowani, odizolowani od siebie. Bohaterka próbuje dotrzeć do Javiera, ale bezskutecznie: „«Javier», wyszeptała, a skrobanie i szczęknięcie żelaza”²⁵³; „Próbowała nawiązać kontakt z niewidzialnym. Jedyne, co jej się udało, to uciszenie skrobienia i szczęknięcia, które już się nie pojawiały w jej obecności”²⁵⁴.

²⁵⁰ Ibid., s. 332.

²⁵¹ Ibid., s. 324.

²⁵² Ibid., ss. 332–333 (podkreślenie A.C.P.).

²⁵³ Ibid., s. 336.

²⁵⁴ Ibid., s. 337.

Pod koniec oboje znikają fizycznie i cierpią w izolacji. Muszą samotnie pokonać tę samą drogę, aby osiągnąć nowy stan świadomości, który urzeczywistnia się w zniknięciu (aporia). Końcowa metamorfoza jest uzewnętrznieniem prawdziwej sytuacji wewnętrznej postaci.

W *Niemożliwości pamięci* jest jednak jeszcze jeden poziom komunikacji, tym razem metanarracyjny. Metaliterackie odniesienia służą jako pretekst, by perypetie postaci umieścić w centrum narracji: książka, którą czyta bohaterka, wpływa na sposób, w jaki odbiera zjawisko fantastyczne. Lektura jest też ważnym elementem w procesie samopoznawania bohaterów. Doświadczenie lektury i doświadczenie osobiste (utrata tożsamości) są ze sobą połączone, mieszają się.

Historia czytana przez kobietę rozgrywa się w konkretnym okresie – w czasach młodość ich pokolenia: „Akcja książki działa się w latach jej młodości, a jej bohaterowie mieli reprezentować pewne typy ludzi z tego pokolenia”²⁵⁵. Oczywiście nie jest to element przypadkowy, ponieważ ów okres był dla bohaterów kluczowy. Dlatego muszą do niego wracać myślami, by zrozumieć przemianę, jaka w nich zaszła. Powieść czytana przez kobietę opowiada o tym samym, co opowiadanie, którego jest bohaterką – o tym, co z biegiem czasu stało się z jej pokoleniem. Merino proponuje więc tutaj grę metaliteracką.

Metaliteracki cytat w tekście uwypukla pewne zdarzenia, ponieważ tym razem znowu – tak samo jak nie zauważyła pewnych sygnałów koło siebie i nie widziała pewnych przedmiotów w mieszkaniu – bohaterka nie dostrzega ich ukrytego sensu. Na początku nie dociera do niej, że opowieść, którą czyta, może stanowić odbicie jej losu.

Bohaterowie książki są w pewnym sensie obrazem bohaterów opowiadania. Ci z kolei mogą być lustrem dla czytelników opowiadań Merina. Całość przypomina więc rosyjskie matrioszki. Czytelnik Merina powinien dostrzec aluzję – postępowanie bohaterów ma skłonić go do zastanowienia, refleksji.

Leżąc na słońcu, myślała żartobliwie, że jej halucynacje w domu karmiły się fikcją literacką. W chwili zmęczenia ciała czy słabości rozumu może się zdarzyć, że pewne fikcyjne byty, które możemy spotkać tylko w powieściach, zdają się opuszczać swe naturalne ramy. Pewnie w taki właśnie sposób rodzą się halucynacje, które w pewnych okolicznościach mogą być oznaką szaleństwa. Przeróżające zwierzęta, stwory nie z tego

świata, istoty o właściwościach nie do pomyślenia w świecie rzeczywistym, przybyłe z odległych gwiazd lub powstałe z tajemnych krypt²⁵⁶.

Znów mamy tu do czynienia z przykładem samoreferencjalności literackiej. Bohaterka opowiadania zdecydowanie ma rację, myśląc że „jej halucynacje w domu karmiły się fikcją literacką”, bo z zewnętrznego punktu widzenia ona sama jest częścią tej fikcji. Stąd ironia. Można by wręcz powiedzieć, że Merino naśmiewa się ze swojej bohaterki, którą możemy postrzegać właśnie jako jedną z owych istot przybyłych z literatury... Widać to wyraźnie w takiej metadyskursywnej uwadze: „«Przekształcamy się w inne istoty. W wampiryczne sobowtóry z jakiegoś opowiadania grozy», pomyślała, powtarzając częsty temat swoich refleksji”²⁵⁷. Jej historia jest rzeczywiście opowiadaniem grozy. Jej egzystencjalny koszmar jest fabułą fikcji Merina.

Przekonanie, że literatura może prowadzić do szaleństwa, to lejtmotyw obecny od wieków²⁵⁸. W *Niemożliwości pamięci* bohaterka podejmuje próby, by racjonalnie wytłumaczyć nieprawdopodobne zjawiska. Uważa, że jej halucynacje wynikają z lektur:

podczas częstych podróży przyzwyczała się do czytania, dla czystej rozrywki, powieści obyczajowych, kryminalnych i science fiction czy po prostu popularnych jak ta, którą miała w ręku. „Oto, co mam z czytania tych głupot”, pomyślała. Kiedy rozum śpi, budzą się niedorzeczne i natrętne dywagacje²⁵⁹.

Czytelnik Merina niczym „baba w babie” albo podmiot gry luster może się odnaleźć w tej koncepcji: on także ma w ręku coś w rodzaju science fiction (ściśle rzecz biorąc, jest to raczej literatura fantastyczna). Oto trzeci poziom komunikacji w tekście Merina. Metaliterackość jest dla autora grą pozwalającą na głębszą komunikację z czytelnikiem.

W przytoczonym fragmencie pojawia się ponadto cytat metadyskursywny związany ze sztuką: aluzja do obrazu Goyi *Gdy rozum śpi, budzą się potwory*. Podobne ostrzeżenie dla czytelnika pojawia się też w *El Quijote*: czytanie jest niebezpieczne. Jak już wspominałam, w

²⁵⁵ Ibid., s. 323.

²⁵⁶ Ibid., s. 328 (podkreślenie A.C.P.).

²⁵⁷ Ibid., s. 324.

²⁵⁸ W literaturze hiszpańskiej najważniejszym przykładem jest *El Quijote*.

²⁵⁹ Ibid., s. 328. (podkreślenie A.C.P.).

opowiadaniach Merina często jest mowa o tym, że wszelka działalność artystyczna i związane z nią stany marzenia mogą otwierać te sfery nas samych, których być może wolelibyśmy nie znać.

To literatura jest winna rojeń, marzeń i niepokojów czytelnika. A także krytyka literacka jako instytucja odpowiedzialna za kanony lektur. Bohaterka czyta modne powieści, przyznając, że są one niedobre:

Książka nie miała wielkiej wartości literackiej, ale była pozycją dobrze znaną dzięki zdobyciu jakiejś znaczącej nagrody. Z pewnymi elementami frywolnego humoru i dużą dozą złośliwości, która z pewnością wynikała raczej z osobowości autora niż ze znajomości tematu, opisywała niektóre postawy polityczne pokolenia, którego część stanowiła również ona sama²⁶⁰.

Powieść nie ma wielkiej wartości, ale jest popularna, ponieważ zdobyła nagrodę literacką. Wynika stąd, że nagrody popularyzują książki, które wcale na to nie zasługują, bo są niedobre. Intelktualiści – tacy jak bohaterowie – czytają nagrodzone książki, ulegając mechanizmom rynku. Kupują to, co ma dobry marketing.

Można się pokusić o interpretację, że książka czytana przez bohaterkę jest odbiciem książki Merina, którą z kolei czytamy my. Przewidując negatywne reakcje na krytykę swojego pokolenia, pisarz ironicznie mówi o niej, że wykazuje pewne elementy frywolnego humoru i na pewno autor nie za dobrze zna się na temacie, o którym pisze. Nie można więc takiej książki traktować poważnie!

W ten sposób zamyka się gra luster między fikcją literacką – rzeczywistością przedstawioną w tekście – a rzeczywistością poza tekstem, tzn. nami, czytelnikami Merina. Jest to podwójny, metaliteracki aspekt opowiadania *Nieвозмоść pamięci*.

ROZDZIAŁ II. LITERATURA DO KWADRATU W OPOWIADANIU *PARASOL* NATASZY GOERKE NA TLE TRZECH OPOWIADAŃ JULIA CORTÁZARA

El desafío radica en pensar sobre procesos, más que sobre conceptos²⁶¹.

1. Patrzeć na niesamowitość

Czasami w lustrze pojawia się diabeł będący potwierdzeniem najgorszych na temat piekła podejrzeń. Znienacka, zanim kontrolowany grymas zdąży przystroić dobrze znaną twarz. Niespodziewanie, przez zaskoczenie, niczym cios w trzecie oko. Tak pojawia się w lustrze diabeł²⁶².

D i a b e ł , którego każdy z nas nosi w sobie, może się pojawić w najbardziej nieoczekiwanym momencie. Nawet w najbanalniejszej sytuacji. Na przykład w sklepie z parasolami w słoneczne, lipcowe popołudnie. Freudowskie pojęcie niesamowitości – *Unheimlich* – okazuje się podstawowym punktem odniesienia pozwalającym zrozumieć literaturę fantastyczną XX i XXI wieku, ale współcześnie zyskuje nowe znaczenie, inne od tego, które wiązano z nim w odniesieniu do literatury romantycznej. Wiek XIX widział je zwykle w związku ze światem wewnętrznym bohaterów: rozumiał niesamowitość psychologicznie lub egzystencjalnie a jednocześnie skupiał się na doznaniach indywiduum, nawet jeśli w grę wchodziło postrzeganie świata społecznego. W najnowszej literaturze *Unheimlich* staje się cechą systemu, w którym zanurzeni są wszyscy: bohaterowie, a oprócz nich nadawca i czytelnicy tekstu. Dobrym przykładem tego nowego rozumienia niesamowitości jest opowiadanie *Parasol* Nataszy Goerke. Polska pisarka wyraźnie inspirowała się w nim twórczością Julia Cortáзара. Charakterystyczną cechą opowiadań Argentyńczyka jest próba pokazania równoległych wariantów losu, tworzenie wrażenia, że „życie jest gdzie indziej”, choć jego *ailleurs* znaczy co innego niż w wypadku surrealistów. Dzieło Cortáзара wydobywa na jaw rewers codzienności, którego nie znamy i którego ujawnienie okazuje się przerażające.

²⁶¹ “Wyzwanie polega na tym, żeby bardziej myśleć o procesach niż o pojęciach”. R. Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*: Akal, Madryt 2005, s. 13 (tłumaczenie A.C.P.).

²⁶² N. Goerke, *Fractale*. Prószyński i S/ka, Warszawa 2004, s. 60.

W pewne słoneczne, lipcowe popołudnie narrator *Parasola* dostrzega przez wystawę sklepową twarz P. Hammera-Hammera²⁶³. To nie sama twarz przykuwa uwagę narratora, ta bowiem nie ma w sobie nic szczególnego, żadnej zwracającej uwagę cechy charakterystycznej. W dodatku P. Hammer-Hammer całkowicie ignoruje obserwatora. Co w takim razie fascynuje bohatera Goerke do tego stopnia, że chwila spotkania naznacza całe jego życie²⁶⁴?

Narrator patrzy z ulicy, znajduje się na zewnątrz sklepu, z drugiej strony wystawy. Witryna okazuje się w ten sposób przejściem między dwoma światami. Tak samo, jak w wypadku ścian akwariów z aksolotlami²⁶⁵, jest przezroczystą ścianą pozwalającą zajrzeć do wewnątrz i jednocześnie odbijającą zewnętrzne obrazy. Jest szklaną powierzchnią, która działa jak lustro. To, czemu przygląda się bohater i co go oczarowuje, to nie obce oblicze, lecz pewien obraz samego siebie widziany w odbiciu: „odsłonił przede mną to, czego odsłonić nie mogły godziny introspekcji spędzane w towarzystwie najbardziej wyszukanych luster świata”²⁶⁶. Podobnego samopoznania dzięki zewnętrznemu obrazowi doświadcza narrator opowiadania Cortáзара: „Opierałem się o żelazną barierę, która otaczała akwarium, i patrzyłem na aksolotle. Nie było w tym nic dziwnego; od pierwszej chwili czułem, że coś mnie z nimi wiąże, coś nieskończenie odległego i zapomnianego, co jednak wciąż jeszcze nas łączyło – wystarczyło raz zatrzymać się przed tym akwariem, w którym bulgotały pęcherzyki powietrza”²⁶⁷.

Obie postaci czują natychmiast głębokie i tajemnicze połączenie z „drugą stroną”. Poddają się fascynacji własnym obrazem w odbiciu. Chcą weń wnikać, szukają jego ostatecznego, najgłębszego sensu. Zatrzymują się, aby obserwować własny obraz, z uporem starają się zrozumieć ten znak. Można powiedzieć, że ich obsesją staje się mimesis i jej sens, a co za tym idzie, problem reprezentacji tego, co rzeczywiste, nieodłączny od literatury jako formy sztuki.

Ta skomplikowana relacja daje początek grze ustawionych naprzeciwko siebie luster, która pomnaża możliwe w tekstach perspektywy ujęcia rzeczywistości. Opowiadający

²⁶³ O którym nic nie wiemy i o którym z opowiadania niczego się nie dowiemy.

²⁶⁴ Ibid., s. 59: „I choć od tej chwili minęło wiele wiele dni, nigdy (nigdy! nigdy!) nie zapomnę tamtego wyrazu twarzy P. Hammer-Hammera”.

²⁶⁵ J. Cortázar, *Aksolotl. Opowiadania I*. Tłum. Zofia Chądzyńska i Marta Jordan. Muza, Warszawa 2009. *Los relatos, I: Ritos*. Alianza Editorial, Madryt 1976.

²⁶⁶ Ibid., s. 465 (podkreślenie A.C.P.).

²⁶⁷ Ibid (podkreślenie A.C.P.).

podmiot pochyla się nad przepaścią wywołującą lęk wysokości, vertigo: „Szczególnie prześladowały mnie ich oczy. [...] Oczy aksolotli mówiły o istnieniu jakiegoś innego życia, innego sposobu patrzenia. Przyklejałem twarz do szyby [...], ażeby lepiej widzieć maleńkie złote punkciki, ów wylot na nieskończenie powolny, nieskończenie daleki świat różowych stworzeń. Nie było po co stukać palcem o szybę tuż obok nosa – nigdy ani cienia reakcji. Oczy ze złota [...] nadal spoglądały na mnie z dna niezgłębionej, przyprawiającej o zawrót głowy otchłani”²⁶⁸.

W *Aksolotlu* narrator-bohater chce przeniknąć tajemnicę dziwacznych wodnych zwierząt. Nie może stosować ani narzędzi racjonalnych – poszukiwania w bibliotece – ani mistycyzmu – odniesienia do kultury Azteków. Aksolotl, którego odpowiednikiem w opowiadaniu Goerke jest diabeł, okazuje się wcieleniem rzeczywistości, mikrokosmosem²⁶⁹. Nie da się jej poznać za pomocą pozytywnej nauki lub kultury, ponieważ – jak stwierdza Derrida – tłumaczyć Obcego znaczy redukować go, mierzyć go miarami naszej kultury i tym samym znosić jego inność.

Jedynym sposobem komunikacji i poznania okazuje się spojrzenie, czyli to, co wykracza poza system językowy. Zarówno u Cortáзара, jak i u Goerke, narrator przechodzi przez doświadczenie egzystencjalne – wręcz mistyczne – zapośredniczone medium wzroku. Bohaterowie obu opowiadań zostają uwięzieni w akcje patrzenia, we własnym oglądaniu. W *Jardin des Plantes* narrator stwierdza: „spędzałem całe godziny na przyglądaniu się im, obserwowaniu ich bezruchu, ich tajemniczych drgnień”²⁷⁰. „Przyglądałem się im godzinę, po czym odszedłem, niezdolny już do myślenia o czymkolwiek innym”²⁷¹. W tekście Goerke także pojawia się kilkakrotnie czasownik „ujrzałem”. W odróżnieniu od całej zachodniej tradycji filozoficznej – począwszy od Platona, a na Husserlu skończywszy – dla której naoczność, a więc metafora spojrzenia jako poznania oznaczała dostęp do prawdy, piękna i jasności myślenia, dla Goerke i Cortáзара wzrok otwiera dostęp do ciemnej strony rzeczywistości. Pierwsze skojarzenie odsyła do okresu romantycznego, kiedy język służy jako narzędzie do oswajania tego, co nadnaturalne oraz do wyrażania niezwykłych stanów ducha ludzkiego i tego, co niewidzialne. Ale współczesność

²⁶⁸ Ibid., ss. 466–467.

²⁶⁹ Bardzo specyficznym mikrokosmosem, który z jednej strony sprawia wrażenie czegoś pustego, pozbawionego własnego znaczenia, ale z drugiej wydaje się ogromnie pociągający.

²⁷⁰ Ibid., s. 464.

²⁷¹ Ibid.

wprowadza znaczącą modyfikację. Granica szyby i odbitej w niej twarzy oznacza pewien szczególny sposób egzystencji podmiotu, który istnieje tylko, kiedy mówi o sobie.

2. Stan zawieszenia

Usilna obserwacja i całkowite skupienie bohaterów na spojrzeniu pozwala zepchnąć na drugi plan to, co dzieje się w świecie wokół, niejako zawiesić rzeczywistość, aby dzięki temu otworzyć nowy jej wymiar. Patrzący wchodzi w obszar przestrzennej i czasowej neutralności, na „ziemię niczyją”, gdzie panuje bezruch i cisza. Ten stan zawieszenia jest naturalnym żywiołem aksolotli i P. Hammera-Hammera.

Aksolotl ma wygląd przejrzystego szkła – tak jak ściany akwarium i sklepowa wystawa. Chodzi o granicę, która z pozoru nie istnieje, a jednak jej obecność jest namacalna i skutecznie opiera się przekroczeniu. Wszystkie przymiotniki używane przy opisie tych zwierząt podkreślają ich nieokreślony, bierny byt:

Zobaczyłem różowe przezroczyste ciało [...]. Na jego plecach przezroczysta płetwa łączyła się z ogonem [...]. Wtedy to odkryłem ich oczy, ich twarz, twarz bez wyrazu, charakterystyczną z powodu tych właśnie oczu [...] całych z przezroczystego złota, bez życia, a jednak patrzących, pozwalających memu wzrokowi przeniknąć poprzez złoty punkcik w głąb, zatapiać się w ich przejrzystej tajemnicy²⁷².

O ile w wypadku aksolotli w „bezruchu mniej odczuwa się upływanie czasu”²⁷³, o tyle w opowiadaniu *Parasol* stan zawieszenia wyrażają wszystkie bez mała okoliczności, w których zanurzeni są bohaterowie. Panuje w nim atmosfera apatii, abulii i niepewności. Narrator stwierdza: „Nie pamiętam, który z nas bardziej był nieobecny”²⁷⁴. Wszystkie czynności są wykonywane jakby na niby: „nie zwracał na ten uśmiech najmniejszej

²⁷² Ibid., s. 465 (podkreślenie A.C.P.).

²⁷³ Ibid., s. 466.

²⁷⁴ N. Goerke. Op. cit., s. 59.

uwagi”²⁷⁵, „skamieniały [...] wpatrzyłem się”²⁷⁶, „obrzuciwszy mnie niewidzącym spojrzeniem”²⁷⁷, „niedbale wsunął”²⁷⁸, „obojętnie wybierałem”²⁷⁹. Krótki opis Hammera-Hammera wskazuje na podobne cechy. Bładość twarzy oraz stan „permanentnego niezrealizowania”²⁸⁰ może się wydawać odpowiednikiem wyglądu i bezruchu aksolotli. Ani Hammer-Hammer, ani aksolotl nie produkują znaków, są nieekspresywni.

Na skrajną ironię zakrawa fakt, że „najważniejsza chwila” życia bohatera-narratora opowiadania *Parasol* to moment odkrycia, jak sam mówi, własnej apatii dzięki grze luster i uzupełniających się odbić. Innymi słowy, najciekawsze odkrycie dotyczące siebie sprowadza się do tego, że bohater dowiaduje się, iż... wcale nie jest interesujący! Paradoksalnie ta pustka wydaje się pasjonująca i pociągająca. Inny paradoks polega na tym, że wszyscy trzej bohaterowie historii sprawiają wrażenie nieobecnych²⁸¹, ale zarazem „spotykają się” w konkretnej przestrzeni.

Nieruchomość masek-luster – Hammera-Hammera i aksolotli – to obszar nieokreślony, nieskończony, ziemia niczyja. I w związku z tym miejsce dla wszystkich. „Były to larwy, ale larwa to tyle co maska lub zjawą. Za tymi azteckimi, pozbawionymi wyrazu, a jednocześnie nieubłagane okrutnymi twarzami jaki obraz oczekiwał swojej godziny?”²⁸². Właśnie przecucie tego, co może zaistnieć, hipnotyzuje bohaterów. Pustka, która jest zarazem obietnicą tajemnicy, oczarowuje i fascynuje. Aksolotle są „niezdolne do wysłowienia się, ograniczone do złocistego blasku [swoich A.C.P.] oczu”²⁸³. U Goerke za maską ukrywa się diabeł: przelotne, wizualne wrażenie wystarcza, aby pokazać ułamek niewiadomego. Ujawnia ono to, co pozostaje bez wyrazu i siłą rzeczy okazuje się zagadkowe. Chodzi o otwarcie szczeliny, rysy tworzącej układ naczyń połączonych otwartych na dwa wymiary. Wprowadzającej w płataninę i pomieszanie poziomów. Pusty pojemnik, który „ktokolwiek” może wypełnić, który może „omijać mnie i trafiać się zupełnie komuś innemu”²⁸⁴. Bo przecież wszyscy nosimy w sobie diabła. Larwa i maska skrywają, a zarazem odsłaniają. W

²⁷⁵ Ibid., s. 59.

²⁷⁶ Ibid., s. 60.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ „Nie pamiętam, który z nas bardziej był nieobecny”. Ibid., s. 59.

²⁸² J. Cortázar. Op. cit., s. 468.

²⁸³ Ibid., s. 469.

²⁸⁴ N. Goerke. Op. cit., s. 60.

medium języka i symboli wyrażają to, co wydaje się najgłębsze, ale jednocześnie jest projekcją, która oddziela od własnej referencji.

Zawrót głowy, który odczuwają bohaterowie obu opowiadań, pogłębia się w momencie, kiedy granice między dwiema stronami twarzy-szkła zostają wymazane. W owej chwili przestajemy wiedzieć, kto kogo śledzi, kto jest obserwatorem, a kto obserwowanym: „zobaczyłem koło siebie aksolotla, który patrzył na mnie, i pojąłem, że on także wiedział; nie mogliśmy porozumieć się, ale wiedział także. Albo byłem jeszcze zamknięty w człowieku, albo myśleliśmy jak istoty ludzkie”²⁸⁵. Przemiana okazuje się przejściem na drugą stronę. Uderza wtedy „niczym cios w trzecie oko”²⁸⁶. Trzecie oko: nie to związane z pięcioma zmysłami, lecz to otwierające na wyższą, niekonwencjonalną świadomość: „Nagle, ale bez zaskoczenia, zamiast aksolotla ujrzałem swoją twarz przylepioną do szkła z zewnątrz akwarium, z drugiej strony szyby”²⁸⁷.

To jest chwila Alepha Borgesa, objawienie całości świata²⁸⁸, który traci jednolitość, aby stać się amalgamatem złożonych rzeczywistości: „Ale teraz mosty są zerwane, gdyż to, co było jego obsesją, zmieniło się w aksolotla niemającego nic wspólnego z jego człowieczym życiem”²⁸⁹.

3. Metamorfoza: motyw sobowtóra

W *Parasolu* decydującą chwilą jest moment samopoznania bohatera-narratora, a następnie jego metamorfoza. Alter ego narratora, niejaki P. Hammer-Hammer, ogrywa rolę sobowtóra, będącego jedną z możliwych manifestacji niesamowitości w literaturze fantastycznej. Narrator opowiadania Goerke pyta, dlaczego postać ta ma podwójne nazwisko²⁹⁰. W tradycji romantycznej sobowtór jest zwykle lustrzanym odbiciem Ja, jego powtórzeniem, w którym daje o sobie znać niesamowite, często rozumiane jako ujawnienie nieświadomego. U Goerke spotkanie obu sfer nie ogranicza się do jednostronnego

²⁸⁵ J. Cortázar. Op. cit., s. 469 (podkreślenie A.C.P.).

²⁸⁶ N. Goerke. Op. cit., s. 60.

²⁸⁷ J. Cortázar. Op. cit., s. 468.

²⁸⁸ W *Parasolu* jest to moment największego napięcia narracyjnego – przejście zostało odsunięte na początku tekstu, budząc w ten sposób w czytelniku oczekiwanie: „człowiekiem, któremu zawdzięczam najważniejszą chwilę mojego życia, był P. Hammer-Hammer”. N. Goerke. Op. cit., s. 59.

²⁸⁹ J. Cortázar. Op. cit., s. 469.

²⁹⁰ Postać nieznaną czytelnikowi, ale kluczowa dla opowiadanej historii.

rozpoznania, którego dokonuje samoświadomy i myślący podmiot, lecz kulminuje w połączeniu dwóch postaci. W metamorfozie. Natychmiast przekonujemy się, że znaczenie sobowtóra nie wyczerpuje się w interpretacji psychologicznej.

Podobne doświadczenie ma Alina Reyes, bohaterka opowiadania *Daleka* Julia Cortáзара. Alina, rozpieszczone dziecko członków argentyńskiej elity, w równoległej i symultanicznej rzeczywistości doświadcza obecności innej kobiety, która jest zarazem nią samą. Ta druga mieszka w Budapeszcie i jest ofiarą przemocy społecznej oraz rodzinnej: „A to się działo tamtej mnie – tam, daleko”²⁹¹. Pomieszanie perspektyw – osobistych, przestrzennych i czasowych – jest środkiem często stosowanym przez Cortáзара. Pożądana i niepożądana zarazem obecność „tej drugiej” daje o sobie znać w dzienniku bohaterki-narratorki, którego pisanie zostało sprowokowane pojawieniem się sobowtóra i który pozwala mu istnieć, uruchamiając proces interakcji tych dwóch postaci. W dzienniku płaszczyzny czasowe często mieszają się ze sobą: „w tym samym momencie (choć nie wiem, czy w tym samym momencie)”²⁹²; „Ale dlaczego w tej samej chwili? Może dociera do mnie później? A może to jeszcze nie nastąpiło?”²⁹³; „Bo gdzieś, poza tym, wpada się zawsze w równoczesność”²⁹⁴. Do tego trzeba dodać krzyżowanie się miejsc: „z mojego fotela [w «Odeonie» w Buenos Aires – A.C.P.] wychodziło się wprost na plac [w Budapeszcie]”²⁹⁵; „ale proszę, niech mi znajdą drugą, której by zdarzyło się to samo: podróż na Węgry podczas koncertu w «Odeonie»!”²⁹⁶. Także Alina – jak bohater Goerke i narrator *Aksolotla* – doświadcza krzyżowania się wielu rzeczywistości i perspektyw.

Jeżeli interpretować tekst z perspektywy politycznej – a w przypadku argentyńskiego emigranta polityka to temat, o którym nie wolno zapominać – „druga” Alina uosabia świat pozbawiony przywilejów, z których korzysta Alina z „Odeonu”. W tym sensie opowiadanie można czytać jako oskarżenie o obojętność wobec społecznych niesprawiedliwości. Sobowtór przybywa z tej części świata, o której istnieniu nie chcą wiedzieć uprzywilejowani. Świadomość bólu nie daje jednak Alinie spokoju. Bohaterka nie tylko wie o cierpieniu, ale współ-czuje i w-ciela je. Metamorfoza okazuje się wejściem w ciało sobowtóra. Jedyne co naprawdę jest rzeczywiste, to cierpienie istot ludzkich.

²⁹¹ J. Cortázar, *Daleka*. Op. cit., s. 123. *Los relatos*, 3: *Pasajes*. Op. cit.

²⁹² Ibid., s. 122.

²⁹³ Ibid., s. 126.

²⁹⁴ Ibid., s. 127.

²⁹⁵ Ibid., s. 126.

To, co wyparte na poziomie społecznym, okazuje się także wyparte na poziomie psychologicznym. Z punktu widzenia psychoanalitycznego – interpretacja psychoanalityczna jest jednak, jak się zaraz przekonamy, niewystarczająca – „daleka” jest echem nieświadomości bohaterki. Sobowtór zbiera w sobie wszystko, o czym świadomość chciałaby nie wiedzieć, wszystko, co z siebie odrzuca: „Bo mnie, bo dalekiej – nie kochają. To jest ta część, której nie kochają”²⁹⁷. „To” – mimowolnie nasuwa się tu skojarzenie z freudowskim *id* – czego sama nie chce zobaczyć i czemu będzie musiała stawić czoło. Sprzeciwić się i przyswoić, dosłownie w-cielając, a więc integrując przez wejście w ciało sobowtóra w zakończeniu opowiadania.

Jeśli przyjąć interpretację psychoanalityczną, rozpoznanie powinno prowadzić do integracji nieświadomego. Spotkanie z sobowtorem w Europie byłoby krokiem w stronę uleczenia. Tak zdaje się widzieć to sama bohaterka: „Spotkam ją na moście i spojrzymy na siebie. [...] I nastąpi zwycięstwo królowej nad tym chorobliwym zrośnięciem, nad tą głuchą, niezawinioną uzurpacją. Pochyli się, jeżeli to rzeczywiście jestem ja, przyłączy się do kręgu mojej światłości, piękniejszego, prawdziwszego, gdy tylko znajdę się przy niej i położę jej rękę na ramieniu”²⁹⁸.

Tak jak w *Parasolu* i w *Aksolotlu* punkt kulminacyjny opowiadania przynosi z a w i e s z e n i e czasowe i narracyjne, które odczuwa bohaterka: „Zamknęła oczy w idealnym zespoleniu się z drugą, odrzucając wszelkie wrażenie zewnętrzne”²⁹⁹. Znowu, jak we wcześniej omawianych tekstach, przemiana przytrafia się niespodziewanie i zaskakuje podmiot, ma w sobie coś z agresji: „Gdy otworzyła oczy (może już krzyczała), zobaczyła, że się rozłączyły. Wtedy rzeczywiście krzyknęła”³⁰⁰. Bohaterka uświadamia sobie metamorfozę, a więc wymianę perspektyw i zamianę ciał z żebraczką, dopiero kiedy widzi siebie samą odchodzącą w niemożliwej perspektywie: „nie odwracając głowy, szła Alina Reyes, szła w stronę placu, oddalała się, odchodziła”³⁰¹. Kiedy Alina nareszcie spotyka i obejmuje sobowtóra, nie potrafi go poskromić, ale definitywnie przyjmuje go w siebie,

²⁹⁶ Ibid., s. 127.

²⁹⁷ Ibid., s. 123.

²⁹⁸ Ibid., s. 128.

²⁹⁹ Ibid., s. 129 (odkreślenie A.C.P.).

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

roztapia się w nim. Inaczej niż sugerowałaby psychoanaliza to, co nieświadome, zwycięża i przywłaszcza sobie świadomość, przejmując nad nią władzę.

W psychoanalizie tekst jest symptomem, to znaczy wyrazem całej osobowości autora: nie tylko tego, co świadome, ale też tego, co nieświadome. Cortázar jednak idzie dalej. W jego tekstach nie człowiek warunkuje język, lecz przeciwnie: język warunkuje człowieka (w przypadku *Dalekiej* bohaterkę). W ten sposób, jak zaraz się przekonamy, powstaje napięcie między tym, co psychoanalityczne, a tym, co metaliterackie.

4. Uruchomienie maszyny literackiej

Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando³⁰².

W *Dalekiej* Alina Reyes nocami podróżuje w pamięci i myślach. Co to za podróż? Oczywiście nie chodzi tylko o romantyczną podróż do nieświadomości. Alina podróżuje dzięki językowi: „z mojego fotela wychodziło się wprost na plac [...] Ale uwaga: to znów już tylko myślałam, tak jak przedstawiam się *Es la reina* y... zamiast Alina Reyes”³⁰³. Bawi się, wynajdując połączenia fonetyczne, anagramy i palindromy, powtarzając wiersze, które zna na pamięć. Sposoby jej podróżowania odwołują się nie tyle do podmiotu, ile do systemu, ku któremu zwraca się, żeby tworzyć. Zabawia się z systemem językowym: „Robię to, bo tak mi się podoba, bo mam ochotę śledzić tę myśl, żeby wiedzieć, dokąd doprowadzi”³⁰⁴. W ten sposób wymyśla siebie na nowo, tworzy nowe Ja, czyli królową anagramu oraz żebraczkę w Budapeszcie: „Nie wolno mi uwierzyć we własne wariacje, to są tylko zabawy, moje własne zabawy, moje królewskie zabawy. Królewskie, bo Alina...”³⁰⁵.

Aby zrozumieć funkcjonowanie mechanizmu, który uruchamia bohaterkę – oraz dokonać jednej z możliwych interpretacji opowiadania – trzeba pojąć grę słów z przytoczonego wyżej zdania. W wersji oryginalnej ono brzmi: “Es bueno no caer en la

³⁰² „Ach, to myślenie po nocy... I kto wie, czybym się nie zgubiła; kiedy się podróżuje w pamięci, wymyśla się nazwy”. Ibid., s. 104 (podkreślenie A.C.P.). W oryginale Alina „podróżuje, myśląc”, a nie „w pamięci”.

³⁰³ Ibid., s. 126.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid.

roncera: eso es cosa mía. Nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos”³⁰⁶. Przymiotnik *real* ma po hiszpańsku dwa znaczenia. Po pierwsze, znaczy „królewski”; po drugie, „rzeczywisty”. Alina jest przekonana, że „króluje” nad słowami, ale one okazują się w końcu bardziej „rzeczywiste” niż ona sama. W ten sposób język staje się bardziej „rzeczywisty” niż „rzeczywistość” – pozwala tworzyć królowe i żebraczki, którym udaje się „królować” nad „królowymi”.

Żebraczka pojawia się w życiu Aliny Reyes, ponieważ sama Alina tworzy ją w anagramie:

„Alina Reyes – *Es la reina y...*”. Taki uroczy [anagram – A.C.P.], bo otwiera drogę, bo nie ma zakończenia. Bo królowa i... Nie. Ohydny. Ohydny, bo otwiera drogę tej, która nie jest królową i której w nocy znowu nienawidzę. Tej, która jest Aliną Reyes, ale nie jest królową anagramu; która może być czymkolwiek – żebraczką w Budapeszcie, pensjonariuszką domu publicznego w Jujuy, służącą w Quetzaltenango, gdziekolwiek, daleko, i nie królowa, ale Alina Reyes, i dlatego wieczorem znowu się to powtórzyło: połączenie z nią i nienawiść³⁰⁷.

Te różne postaci z wyobraźni Aliny – zamieszkujące różne szerokości geograficzne – przedstawiają to, co łączy podmiot z szeroko rozumianym Innym. Alina tworzy w języku żebraczkę – własnego sobowtóra – ale od początku widzimy, że węgierska żebraczka wyzwala się spod jej kontroli i działa samodzielnie. Jak mówi sama Alina, język otwiera drogę, której później nie da się zamknąć. Drogę, z której nie ma powrotu.

Jak tłumaczy w przypisie polska tłumaczka opowiadania Cortázar, z „Alina Reyes” na zasadzie anagramu można ułożyć: „*Es la reina y...*”, co znaczy: „jest królowa i...”. Żebraczka pojawia się jako przeciwieństwo królowy Aliny. Jej sobowtórzy charakter jest efektem językowego powtórzenia. Mimesis – odbicie w lustrze lub w słowie – i jej nieprzewidywalne skutki stanowią wspólny temat wszystkich omawianych tekstów. Alina myśli i myśląc,

³⁰⁶ J. Cortázar, *Lejana. Los relatos, 3: Pasajes*. Op. cit., s. 105.

³⁰⁷ Ibid., s. 122. „Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio”. J. Cortázar, *Lejana. Los relatos, 3: Pasajes*. Op. cit., s. 101.

podróżuje. Dzięki strukturom językowym tworzy równoległe światy. Jej sytuacja przypomina sytuację bohaterów innych interesujących nas opowiadań: tak jak oni dzięki spojrzeniu, tak ona dzięki językowi, pisaniu lub myśleniu uruchamia maszynę produkującą znaki i znaczenia.

W opowiadaniu *Parasol* Nataszy Goerke bohater-narrator mechanizm produkcji znaków i znaczeń uruchamia spojrzeniem: „Wiem to na pewno od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera”³⁰⁸. Czynność patrzenia i myślenia wywołuje reakcję łańcuchową: „Permanentny stan niezrealizowania, który ujrzałem na bladej twarzy P. Hammera-Hammera [...], odsłonił przede mną to, czego odsłonić nie mogły godziny introspekcji spędzane w towarzystwie najbardziej wyszukanych luster świata”³⁰⁹. Choć wydaje się, że struktura zdania wskazuje, że to Hammer-Hammer rozpoczyna działanie, wiemy, że tak naprawdę zaczyna je narrator. Introspekcja to zresztą czynność charakterystyczna dla podmiotu myślącego, bez względu na to, czy została pobudzona przez bodziec zewnętrzny.

W spojrzeniu i związanym z nim myśleniu tkwi także sedno fascynacji aksolotłami bohatera Cortáзара, które zaczęło się już od jego pierwszej wizyty w Jardin des Plantes: „wystarczyło raz zatrzymać się przed tym akwariem”³¹⁰. Fascynacja ma od początku źródło nie w zwierzętach, lecz w postępowaniu obserwatora: „Przyglądałem się im godzinę, po czym odszedłem, niezdolny już do myślenia o czymkolwiek innym”³¹¹. Patrząc na aksolotle, obserwator uruchamia obsesyjny mechanizm.

5. Obsesyjne powtarzanie jako struktura

Raz uruchomiony proces rozwija się i z czasem nasila: „one każdego ranka okazywały coraz bardziej, że mnie poznają”³¹², twierdzi narrator. Potem będzie wracał do Jardin des Plantes „co rano, a nawet z rana i wieczorem”³¹³. Sam mówi o swoim zainteresowaniu aksolotłami jako o obsesji: „Nawet z dala od nich nie mogłem myśleć o niczym innym,

³⁰⁸ N. Goerke. Op. cit., s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

³⁰⁹ Ibid., s. 59 (podkreślenie A.C.P.).

³¹⁰ J. Cortázar, Op. cit., s. 465.

³¹¹ Ibid., s. 464 (podkreślenie A.C.P.).

³¹² Ibid., s. 468.

³¹³ Ibid., s. 465.

fascynowały mnie na odległość. Chodziłem do nich dzień w dzień, nocą wyobrażałem je sobie w ciemności”³¹⁴.

Skupione spojrzenie i kontemplacja mają zgłębić, na ile się tylko da, tajemnicę aksolotli³¹⁵. Uruchamianym przez narratora generatorem znaków i znaczeń jest – tak jak w pozostałych przypadkach – mechanizm obsesyjny, zasadzający się na powtórzeniu. Stoimy przed obsesyjnym dążeniem do samopoznania przez interpretację. Choć podobieństwo z psychoanalizą wydaje się oczywiste, w dziele Cortáзара mechanizm ten zyskuje inny wymiar, ponieważ za podstawę ma mówiący o Ja tekst, w którym Ja okazuje się tajemnicą dla samego siebie.

Coś podobnego dzieje się z Aliną Reyes. Nocą bohaterka *Dalekiej* powraca w myślach do zabaw językowych: „Dziś wieczorem znowu się powtarzało. [...] Muszę powtarzać sobie wiersze albo szukać słów [...] i znowu wiersze”³¹⁶. Z biegiem czasu jej urojone kreacje będą pojawiać się także w ciągu dnia: „Wrażenie, które powraca, tak jak powraca Budapeszt”³¹⁷. Ich ślady pozostają w dzienniku, który będzie służył bohaterce do wielokrotnego odzyskiwania podstawowej materii systemu, jakim się posługuje, czyli języka: „(Tych nazw poszukałam na poprzednich stronicach)”³¹⁸; „w miarę odczytywania konieczność dowiadywania się, odnajdywania kluczy w każdym słowie rzucanym na papier”³¹⁹. Końcowe spotkanie na moście na Węgrzech także odbywa się w podwójnej rzeczywistości: „Alina już była koło niej, powtarzając – teraz to wiedziała – jej ruchy, mimikę, jak na próbie generalnej”³²⁰.

Istota obsesyjnego mechanizmu, wspólnego dla bohaterów Cortáзара i Goerke, tkwi przede wszystkim w języku, w sposobie opowiadania. Ich narracja jest ciągła i bezustanna – to ich obsesja. W tym sensie każdy z tekstów jest zbudowany jak układanka, której językowe elementy (słowa, zdania, motywy) powtarzają się rytmicznie, tworząc tkaninę literacką wpłatającą czytelnika w sieć znaczeń, które mają skierować go ku finalnej identyfikacji i zamianie, do ostatecznego połączenia bohatera z jego obsesją, to znaczy z własną narracją.

³¹⁴ Ibid., s. 468.

³¹⁵ „W myślach wybrałem jednego [...], żeby móc go lepiej obserwować [...] ale najbardziej zafascynowały mnie łapki”. Ibid., s. 465. „To ich nieruchomość sprawiła, że zafascynowany pochylałem się nad nimi, kiedy ujrzałem je po raz pierwszy [...] Szczególnie prześladowały mnie ich oczy”. Ibid., s. 466.

³¹⁶ Ibid., s. 121.

³¹⁷ Ibid., s. 124.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid., s. 128.

Jego narracją o samym sobie i o świecie, narracją, która okazuje się interpretacją siebie i rzeczywistości.

Na przykład w *Dalekiej* kilkakrotnie pojawiają się szczegóły późniejszego spotkania w Budapeszcie: most, zimno, śnieg, buty. Dzięki powtarzającym się regularnie motywom oraz grze językowej autora w ostatnich akapitach – narracja trzecioosobowa zajmuje miejsce charakterystycznej dla dziennika narracji w pierwszej osobie, co rodzi dwuznaczność perspektywy narracyjnej – możliwa staje się wymiana tożsamości i ciał dwóch kobiet³²¹.

W przypadku Nataszy Goerke w pierwszym akapicie *Parasola* zostały pokrótce przedstawione wszystkie zasadnicze motywy narracji, które będą się uporczywie powtarzać w tekście³²². Słowa i zdania wracają często, zachowując przy tym identyczną strukturę, jak refreny. Dzieje się tak na przykład z miejscem i okolicznościami akcji: sklep z parasolami w lipcowe południe. Regularne powtórzenia identycznych struktur składniowych wyznaczają muzyczny rytm tekstu.

W opowiadaniu Goerke, tak jak u Cortáзара, powtórzenia pewnych szczegółów wskazują czytelnikowi drogę lektury, aż do „pułapki” skonstruowanej przez autorkę. Ślady, za którymi mamy iść, to: błada twarz, obojętność postaci, wybór parasola oraz jego opakowanie, czynności płacenia i wychodzenia ze sklepu. Właśnie tuż przed wyjściem drogi bohatera-narratora i Hammera-Hammera spotykają się i zarazem rozchodzą. Goerke stosuje ten sam zabieg literacki, co Cortázar w *Aksolotlu*. Stosuje narrację w pierwszej osobie rodzaju męskiego: „wybrałem parasol”, którą mylimy z trzecią osobą: „wybrał parasol”. Kto wybiera? On? Ja? To nieporozumienie jest podstawą gry językowej. Cicha wymiana³²³ dwóch męskich postaci odbywa się więc w słowach, które składają się na tekst literacki, to znaczy na poziomie językowym. W pewnym momencie tekst staje się świadomie dwuznaczny³²⁴ w podobny sposób – o czym wspominałam – jak w opowiadaniach Julia Cortáзара.

³²⁰ Ibid., s. 129.

³²¹ Ibid., ss. 128–129. Choć w zasadzie narracja trzecioosobowa jest środkiem, który ma przydać obiektywizmu opowiadanym faktom, w zakończeniu *Dalekiej* perspektywa trzecioosobowa łączy się z perspektywą głównej bohaterki, zmuszając nas do akceptacji zjawisk fantastycznych.

³²² Jak widzimy, Goerke wykorzystuje w tym opowiadaniu taki sam zabieg literacki jak Cortázar: „w opowiadaniu Cortáзара [...] czytelnik musi zebrać wskazówki porzucane w tekście i z nich odwzorzyć historię (technika anagramu)”; „en el cuento de Cortázar [...] el lector debe recoger las pistas que el relato va dejando inadvertidamente y con ellas reconstruir el argumento para resolverlo (técnica del anagrama)”. J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona 1994. s. 59.

³²³ „Bez słowa (oczywiście)”. To zdanie powtarza się w tym krótkim tekście dwa razy.

³²⁴ „i czując na sobie jego bladą twarz”. N. Goerke. Op. cit., s. 60.

Różnica między obojgiem autorów polega na tym, że w *Parasolu* – tekście o wiele krótszym niż opowiadania Cortáзара – struktura jest znacznie gęstsza. Forma opowiadania wydaje się nawiązywać do fraktala³²⁵. Szczegóły – słowa i motywy – pojawiają się wielokrotnie, podwajają i nawet potrajają, w związku z czym należałoby je uznać za powtórzenia zbędne. A jednak ich umiejscowienie zostało perfekcyjnie wykalkulowane, tak jak we fraktalach, które są samo-podobne, to znaczy każda ich część może zostać uznana za replikę całości w mniejszej lub większej skali. Fragmenty opowiadania Goerke powtarzają całość i są jej odpowiednikami. Przez ciągłą i skrupulatną reprodukcję elementów identycznych (lub prawie identycznych) stwarza się przerzedzoną i nadzwyczajną atmosferę, która wywołuje to samo wrażenie dziwaczności, jakiego doznaje bohater „zamknięty” w tekście o charakterze metaliterackim. Obsesyjny styl narracji nie wydaje się naturalny. Jego celem jest w tym przypadku rozmyślnie utrudnienie lektury, zmuszające nas do skupienia uwagi raczej na środkach narracyjnych niż na fabule. Do tej sprawy jeszcze powrócę.

Tekst literacki jest zasadniczo figurą „płaską”, ponieważ narracja – ze swej natury – ma charakter progresji chronologicznej: biegnie od początku, przez rozwinięcie, ku zakończeniu. Dzięki strukturze fraktala, którą nadaje swemu tekstowi, Nataszy Goerke udaje się przekroczyć tradycyjne granice narracji. Elementy kształtujące materię literacką nie są – na co taki nacisk kładzie narrator – konkretne, lecz abstrakcyjne, powtarzają się co raz na nowo w identyczny sposób. Małe fragmenty nadają kształt całości, która w ten sposób zyskuje charakter nieskończony, rozszerza się w wielu kierunkach. Wynikiem jest – tak jak we fraktalu – figura o ograniczonej powierzchni, lecz z bezgranicznym obwodem. Czyli figura – tekst literacki – mająca konkretne ograniczenie fizyczne, lecz potencjał wyobraźniowy nieskończony, przekraczający sam tekst.

Wszystko to potwierdza kolistą strukturę opowiadania, która nie zamyka tekstu, lecz pozostawia go otwartym: „Narracja i tak będzie ciągnąć się w nieskończoność, ale człowiekiem, któremu zawdzięczam najważniejszą chwilę mojego życia, był P. Hammer-Hammer”³²⁶. I w innym miejscu: „A narracja? Narracja i tak pociągnie się w nieskończoność. [...] Wiem to na pewno, od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera”³²⁷.

³²⁵ *Fractale* to tytuł zbioru opowiadań Nataszy Goerke, do którego należy *Parasol*.

³²⁶ N. Goerke. Op. cit. s. 59.

³²⁷ Ibid., s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

U Cortázar, tak samo jak w *Parasolu*, zwroty, zdania, obrazy i tematy powtarzają się w ciągu narracji. Jego główni bohaterowie są do tego stopnia pochłonięci swą narracyjną obsesją, że przez ludzi wokół są postrzegani wręcz jako zaburzeni, i czasami sami przyznają, że ulegli swego rodzaju obłąkaniu. Stąd reakcja stróża w Jardin des Plantes na niekończące się wizyty bohatera *Aksolotla*: „Odbierając mój bilet, dozorca dziwnie się uśmiechał”³²⁸; „zaniepokojony dozorca pokasływał od czasu do czasu”³²⁹; „«Pożera je pan wzrokiem», śmiał się dozorca; pewnie przypuszczał, że nie jestem całkiem normalny”³³⁰.

Także Alina Reyes jest świadoma, że jej wewnętrzne doświadczenie nie pasuje do otaczającej ją rzeczywistości. W czasie, kiedy doznaje jednego z „ataków”, akompaniuje na pianinie koleżance śpiewającej na towarzyskim spotkaniu. Okazuje się, że melodie wcale się nie zbiegają, chociaż Alina była przekonana, że akompaniuje tak, jak powinna. Jej dziwne zachowanie staje się obiektem krytyki. „Muszę wtedy dziwnie wyglądać”, mówi Alina. Nieustanne przechodzenie od życia w Buenos Aires do możliwego istnienia drugiego Ja, czyli żebraczki w Budapeszcie, sprawia, że sama ma wątpliwości co do zdrowia własnego umysłu: „Ale jeżeli jestem? [...] Jeżeli jestem... Tylko wariatka mogłaby...”³³¹.

Wszyscy bohaterowie, o których wspominaliśmy, przekraczają pewną granicę. Ich transgresja polega na porzuceniu komunikacji znaturalizowanej. Jest to charakterystyczna cecha ich szaleństwa.

6. Zacierając granice podróży

Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando³³².

W dzienniku Alina rejestruje fatalną podróż, w którą wyrusza. Podróż tragiczną i bez powrotu. Bohaterka rzeczywiście gubi się w myśleniu, w podróży. Węgierska żebraczka, która pojawiła się w urojeniach i zabawach językowych, w końcu wbrew jej woli wkracza w życie:

³²⁸ J. Cortázar. Op. cit. s. 465.

³²⁹ Ibid., s. 466.

³³⁰ Ibid., s. 468.

³³¹ J. Cortázar. Op. cit., s. 125.

³³² „Ach, to myślenie po nocy... I kto wie, czybym się nie zgubiła; kiedy się podróżuje w pamięci, wymyśla się nazwy”. Ibid., s. 104 (podkreślenie A.C.P.).

Nie. Ohydny. Ohydny, bo otwiera drogę tej, która nie jest królową i której w nocy znowu nienawidzę. Tej, która jest Aliną Reyes, ale nie jest królową anagramu; która może być czymkolwiek [...] i nie królowa, ale Alina Reyes, i dlatego wieczorem znowu się powtórzyło: połączenie z nią i nienawiść³³³.

Alina gubi się w labiryncie, którego podwaliny sama stworzyła. W interesujących nas opowiadaniach Cortáзара maszyna produkująca znaki i znaczenia wymyka się spod kontroli podmiotu, który ją uruchomił, i w końcu pochłania go. Podobnie bohater *Aksolotla* zostaje wciągnięty przez własne patrzenie: „czuł się bardziej niż kiedykolwiek spętany obsesją prześladowanej go tajemnicy”³³⁴. W efekcie bohater przekracza granicę oddzielającą go od przedmiotu postrzegania: „«Pożera je pan wzrokiem», śmiał się dozorca [...]. Nie rozumiał, że to one powoli pożerają mnie wzrokiem pełnym kanibalizmu ze złota”³³⁵. Kto kogo pożera?

Bohater-narrator zostaje stopniowo włączony w perspektywę aksolotli, stopiony z tajemnicą, którą sam od początku projektował. W ciągu opowiadania perspektywy mężczyzny i aksolotli ciągle się przeplatają w nieustannym pomieszaniu tożsamości. System znaków i znaczeń zyskuje autonomię wobec podmiotu, który go uruchomił, produkuje zarówno jego Ja, jak i Nie-ja, rozmazując granice między tymi dwiema sferami, ale nie wymazując ich całkowicie.

Alina nienawidzi swego drugiego Ja, które sama stworzyła, ponieważ czuje, że stopniowo zajmuje jej życie i tożsamość. Już nie jest w stanie zatrzymać gry, którą sama zaczęła, ani ustalić granicy dzielącej obszary: „(to mi się śniło, to tylko sen, a przecież jak przylega, jak łączy się z jawą)”³³⁶. Uruchomiony mechanizm wymyka się spod jej kontroli, aż w końcu ją dominuje. W tekście pojawiają się fragmenty, w których Alina ma wyraźnie moc sprawczą: „Tej nocy zasnęłam, wymyślając telegramy, miejsca spotkań”³³⁷; „Od samego tylko myślenia. To nawet wyrazić trudno: od samego myślenia, że gdybym rzeczywiście się uparła,

³³³ Ibid., s. 122.

³³⁴ J. Cortázar. Op. cit., s. 469.

³³⁵ Ibid., s. 468.

³³⁶ J. Cortázar. Op. cit., s. 124.

³³⁷ Ibid.

mogłabym natychmiast pojechać do Budapesztu”³³⁸; „Przyszła mi do głowy dziwna myśl. [...] Dziwna myśl przyszła mi do głowy. Przyjeżdżałam do strasznego miasta, było popołudnie, popołudnie zielonawe i wilgotne, takie, jakie nie bywają nigdy, jeżeli nie pomóc im trochę wyobraźnią”³³⁹.

A jednak obok tego pojawiają się fragmenty, w których bohaterka podlega raczej niezależnemu od jej woli procesowi: „Tu kończę, nie mam ochoty przypominać sobie, o czym myślałam. Zaszkożdzi mi, jeżeli będę dalej to sobie przypomniawsza. To jest pewne. Myślałam o dziwnych rzeczach”³⁴⁰; „że jest mną i że ją biją [...] Znoszę to tutaj razem z nią i mam uczucie, jakbym jej trochę pomagała. [...] A to się działo tamtej mnie – tam, daleko”³⁴¹.

To zamazywanie i mieszanie granic między sprawczością a podleganiem niezależnemu procesowi³⁴² jest w tekstach Cortázar’a często zaznaczane przez sprzeczne wypowiedzi, nielogiczne struktury językowe, które umożliwiają w języku sytuacje paradoksalne. Na przykład: „to wilgoć tego śniegu, którego nie czuję, którego nie czuję, a który wchodzi mi przez podarte buty”³⁴³. Zdanie staje się w ten sposób obrazem sprzeczności sytuacji wewnętrznej – tej myślanej i tej podległej woli: „Tej nocy znowu czułam, że cierpiałam. Wiem, że tam znowu mnie biją”³⁴⁴.

7. Metamorfoza i objawienie

W kulminacyjnym punkcie narracji następuje ostateczne pomieszenie i zatarcie granic między Ja a historią rozgrywającą się niezależnie od woli bohatera:

Zewnątrz moja twarz znowu zbliżała się do szyby [...]. Byłem aksolotlem i w sekundzie olśnienia dowiadywałem się, że żadne porozumienie nie jest możliwe. On był poza akwariem, jego myśl była myślą spoza akwariem. Mimo że go znałem, mimo że byłem nim – byłem aksolotlem i byłem w moim świecie. Groza pochodziła stąd, że zrozumiałem to natychmiast – poczułem się uwięziony w ciele aksolotla, przeniesiony w nie wraz z ludzkim sposobem myślenia [...] i pojąłem, że on [inny aksolotl] także

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Ibid., s. 125.

³⁴⁰ Ibid., s. 127.

³⁴¹ Ibid., ss. 122–123.

³⁴² Nie-ja to język jako autonomicznie działająca struktura, która przejmuje władzę nad snującym fantazje podmiotem.

³⁴³ Ibid., s. 123.

wiedział [...] Albo byłem jeszcze zamknięty w człowieku, albo myśleliśmy jak istoty ludzkie niezdolne do wysłowienia się³⁴⁵.

To punkt kulminacyjny: wymiana lub pomieszanie perspektyw ujęte jako możliwa – choć nie pewna – przemiana fizyczna, metamorfoza. Ciasny uścisk łączący Alinę z Buenos Aires i żebraczkę w Budapeszcie („Zamknęła oczy w idealnym zespoleniu się z tą drugą”³⁴⁶); ludzką myśl na zewnątrz i aksolotla w akwarium („Ale teraz mosty są zerwane, gdyż to, co było jego obsesją, zmieniło się w aksolotla niemającego nic wspólnego z jego człowieczym życiem”³⁴⁷); bohatera i jego alter ego Hammera-Hammera w opowiadaniu Goerke.

Dzięki niezwykłości wytwarzanej przez zmienność lub pomieszanie perspektyw tekst prowadzi do olśnienia o charakterze metaliterackim: bohater lub bohaterka uświadamia sobie, że system – literatura i język – produkuje rzeczywistość włącznie z nim/nią, chociaż pozornie to on uruchamia mechanizm twórczy. W relacji narrator–narracja, przedmiot opowiadania, przewagę zyskuje język. To obraz w lustrze, w odbiciu, tajemnicza i niedająca się zgłębić przepaść, która rodzi obsesję i alienację. Odkrycie tej relacji tworzy fenomen nowoczesnej fantastyczności (diabeł u Goerke).

Opowiadanie *Parasol* różni się jednak nieznacznie od tekstów Cortáзара. Choć u Goerke zdarzenia zostały opowiedziane z perspektywy bohatera-narratora, narracja nie jest maszyną, którą podmiot uruchamia i która go w końcu pożera, lecz od początku przedstawia się ją jako element obcy, autonomiczny. Mechanizm, puszczone w ruch przez spojrzenie (na Hammera-Hammera) i myśl (o Hammerze-Hammerze), doprowadza do kulminacji w postaci fizycznej wymiany – metamorfozy – między dwiema postaciami. Dwuznaczność i efekt zlewania się postaci wynikają z powtórzenia tych samych gestów przez obu bohaterów: wsunięcie do kieszeni książeczki czekowej, zabieranie parasola, wyjście ze sklepu bez słowa oraz niemożliwa ucieczka narratora przed uwewnętrznieniem alter ego: „Uciekaj! Uciekaj! Myślałem [...] czując na sobie jego bladą twarz”³⁴⁸. To zdanie okazuje się momentem największego napięcia narracyjnego. Bohater Goerke rozumie, że Hammer-Hammer i on sam są jako postaci narracyjne wymienni i jako tacy przypadkowi – są drugorzędnymi akcesoriami narracji tak samo jak inne elementy składające się na tkaninę tej historii. Mechanizm, który

³⁴⁴ Ibid., s. 127.

³⁴⁵ Ibid., s. 469.

³⁴⁶ Ibid., s. 129.

³⁴⁷ Ibid., s. 469.

³⁴⁸ N. Goerke. Op. cit., s. 60.

został uruchomiony przez samego narratora-bohatera, jego spojrzenie i myślenie, prowadzi do szczytowego moment prawdopodobnej wymiany ciał, pozwala dostrzec twarz diabła, tj. doznać metaliterackiego olśnienia. Niesamowitość, *Unheimlich*, wynika teraz ze spostrzeżenia, że narracja (literatura) jest w stosunku do podmiotu, który jak się okazuje, dałby się może całkowicie pominąć, instancją wyższą:

A narracja? Narracja i tak pociągnie się w nieskończoność. Będą mijały dni. Będą mijały setki dni, które równie dobrze mogłyby nie mijać w ogóle lub mijać w przeciwnym kierunku, lub omijać mnie i trafiać się zupełnie komuś innemu.

Wiem to na pewno od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera³⁴⁹.

8. Metaliterackość: literatura pożerająca własne dzieci

Alina Reyes podróżuje do szczególnego miejsca: „tam, gdzie jest nazwa, jest plac”. *Signifiant* góruje nad *signifié*, okazuje się bardziej rzeczywiste, ponieważ „króluje” nad królową Aliną. Dla bohaterki *Dalekiej* system językowy jest także instancją nadrzędną, transcendentną. Wymyślając nazwy, Alina tworzy rzeczywistość paralelną, która z biegiem czasu zyskuje niezależność:

Pomyślałam tak i nie chciałam iść dalej. [...] Ach, to myślenie po nocy... I kto wie, czy bym się nie zgubiła; kiedy się podróżuje w pamięci, wymyśla się nazwy. [...] Ale skoro nie znam nazwy placu, to tak, jakbym rzeczywiście przyjechała, znalazła się na jakimś placu w Budapeszcie i poczuła się zgubiona przez to, że nie znam jego nazwy; bo tam, gdzie jest nazwa, jest plac.

Idę, mam. [...] Jaka szkoda, że mi przeszkodzili być na tym placu (choć to już nie jest pewne, to już była tylko myśl, a myśl to przecież mniej niż nic) i wiedzieć, że za tym placem zaczyna się most³⁵⁰.

W taki sposób język zajmuje miejsce absolutnego twórcy, słowo staje się ciałem niezależnie od woli Aliny, która na początku wykonała pierwszy ruch. Odnalezienie słowa

³⁴⁹

Ibid., s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

jest dla niej wejściem do nowego wymiaru: „Zaczyna się, trwa. Pomiędzy finałem koncertu a pierwszym bisem znalazłam nazwę i drogę”³⁵¹. Bohaterka myli się, wierząc, że może przestać myśleć, a system, który uruchomiła, zatrzyma się sam z siebie: „Dość myślenia, trzeba żyć, żyć jak najlepiej”³⁵². Narracja zyskuje własne życie i rozwija się niezależnie od woli bohaterki. Ona za to odkrywa nowy wymiar języka, proces, który raz wprowadzony w ruch nie daje się zatrzymać. Do głosu dochodzi koncepcja języka zasadniczo różna od ujęcia tradycyjnego, w którym jest on jedynie posłusznym podmiotowi medium. W przypadku Aliny to nie podmiot mówiący jest królem sensów i ich suwerennym dyspozytorem.

Możemy więc potwierdzić, że zarówno w opowiadaniach Cortáзара, jak i w *Parasolu* akt narracji zyskuje większe znaczenie niż to, co się opowiada. Język i literatura – ogólnie rzecz biorąc: twórczość – to prawdziwi bohaterowie tych historii. Niesamowitość jest wytwarzana na poziomie struktur narracji. Dowodem na to jest fakt, że w literaturze fantastycznej XX i XXI wieku efekt niesamowitości powstaje w kontekście całkowicie banalnym, pospolitym i pozbawionym egzotyki. Wytwarzają go raczej komplikacje na poziomie struktur narracji, które okazują się ujawniać cechy wytrącające nas z zadowolenia w języku i czynnościach komunikacyjnych. Opowiadania, którymi tu się zajmujemy, nie są pod tym względem wyjątkiem.

Na przykład w *Parasolu* trywialność okoliczności podkreśla tylko ich przypadkowy charakter. Sama fabuła jest nieciekawa: zakup parasola w pełni lata i w dodatku w środku dnia, kiedy jest najbardziej gorąco. Sklep jest „na przykład” – jak zaznacza narrator – z parasolami. Obecność tych dwóch słów pełni ważną funkcję. Zmienia sens całego zdania. Nie informuje ono przede wszystkim o faktach, ale wydobywa sam akt opowiadania i jego istotne cechy: sklep z parasolami mógłby być sklepem z czymś zupełnie innym, a może w ogóle wszystko mogłoby się dziać w odmiennych okolicznościach. Pomieszczenie jest puste, dlatego że mało komu przyszłoby do głowy kupować parasole w słoneczny – i jak się domyślamy: upalny – lipcowy dzień. Od samego początku narrator-bohater znajduje się w dziwnej sytuacji ze względu na *signifié* i ze względu na nietypowe opowiadanie, które odkleja się od *signifié*.

Nierealność całej sytuacji podkreśla jeszcze jeden element: nazwa ulicy. Sklep znajduje się na rogu ulicy Cesara Hoopa. W Polsce ulice często noszą nazwy od nazwisk

³⁵⁰ J. Cortázar. Op. cit., s. 125.

³⁵¹ Ibid., s. 126.

³⁵² Ibid., s. 128.

sławnych osób. Zdawałoby się więc, że miejsce akcji jest przynajmniej prawdopodobne – chodzi o konkretną ulicę imienia jakiejś konkretnej sławnej osobistości. A jednak tego miejsca nie można zlokalizować. Nazwa jest obcojęzyczna... i co gorsza nieistniejąca. W dodatku angielskie słowo *hoop* znaczy „obręcz”, „pierścień”, coś kolistego. Znajdujemy się więc na ulicy, która służy za punkt graniczny, przejście między dwoma światami. To element charakterystyczny dla Cortáзара. Do tego znajdujemy się na rogu. Rogu koła? A jeśli nawet to możliwe, jest to także miejsce dwuznaczne, przestrzeń spotkań, skrzyżowanie. Jeden krok wystarczy, aby diametralnie zmienić perspektywę i pole widzenia. Wszystkie te szczegóły mają znaczenie, bo wydobywają i podkreślają dwuznaczność oraz tworzą świat przedstawiony wyraźnie jako przestrzeń w języku, uniezależniającą się od prawdopodobnej referencji (płaszczyzny odniesienia). Fizyczna przestrzeń, w której rozgrywa się – lub raczej nie rozgrywa – ta historia, okazuje się szczególnego rodzaju ziemią niczyją.

Sam narrator kwestionuje pozornie „konkretny” charakter fizycznych okoliczności opowiadanej historii: „Parasole to tylko dekoracja, rekwizyty, dzięki którym mogę rozłożyć ciężar znaczeń i przejść do sedna chwili”³⁵³. Dekoracja akcji – kiedy i gdzie rozgrywały się przedstawione wydarzenia – nie jest w takim razie narracyjnie pierwszoplanowa. Najważniejsza jest bowiem sama narracja, a nie to, co się opowiada.

Na ten sam fenomen natykamy się w krótkich formach narracyjnych Cortáзара. Skupiają się one na samej narracji³⁵⁴. Za dobry przykład może posłużyć opowiadanie *Babie lato*. Jego tematem jest przygoda pewnego fotografa, który twierdzi, że prawdziwie godna opowiedzenia jest dziura w jego aparacie, a więc otwarcie³⁵⁵. Sam akt narracji jest przedstawiony jako potrzeba wręcz fizyczna: „trzeba to relacjonować, wyrzucić z siebie, pozbyć się tego głupiego łaskotania w żołądku”³⁵⁶. Bohater-narrator mówi o niemożności ujęcia w słowa tego, co niewyrażalne – jednoczesnej zewnętrżności i wewnętrzności języka i

³⁵³ N. Goerke. Op. cit., s. 59.

³⁵⁴ „Język to zdrada i pożądanie: trzeba opowiadać, choć jest to niemożliwe, to niemożliwe opowiedziane jest naszym tekstem. Ciągłość języka dąży do integracji sensu”; „El lenguaje es traición y deseo: es imposible contar pero hay que contar, el imposible contado es nuestro texto. La sucesividad del lenguaje no hace más que añorar la integración del sentido”. B. Anderson, *La imposibilidad de narrar*. Editorial Pliegos, Madryt 1990, s. 38.

³⁵⁵ „Dziura, o której będzie mowa”. J. Cortázar. Op. cit., s. 252. „Dzieło nie jest tym co, wypowiadam, tylko tym, czego nie napisałem, tym, czego nie zdołałem wypowiedzieć. Jeśli się zatrzymam i przeczytam to, co napisałem, pojawi się znowu pustka, pod tym, co wypowiedziane, kryje się zawsze to, co niewypowiedziane. Pisarstwo opiera się na braku, słowa przykrywają pustkę”; „La obra no es lo que estoy diciendo sino lo que no acabo de escribir, lo que no llevo a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco, bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero” O. Paz, *In/mediaciones*. Za: B. Anderson. Op. cit., s. 44.

³⁵⁶ J. Cortázar. Op. cit., s. 253.

świata, zwłaszcza kiedy granice między Ja a językiem jako jego zewnętrzem – Nie-ja – zacierają się i zanikają.

Wiem, że najtrudniej będzie znaleźć sposób, w jaki należałoby to opowiedzieć, i nie boję się tego powtarzać, bo w gruncie rzeczy nikt nie wie, kto opowiada, czy to ja, czy to, co się zdarzyło, czy to, co przepływa [...], czy po prostu opowiadam moją własną prawdę, ale w takim razie byłaby to prawda z gatunku tych łaskoczących w żołądku, z tych, od których chce się uciekać za każdą cenę, byle raz z tym wszystkim skończyć³⁵⁷.

Sama narracja komplikuje się, przestaje być czynnością oczywistą i oswojoną, staje się obca i w pewien sposób niezależna od narratora. Ma niby własną egzystencję:

Jeżeli cokolwiek naprawdę umiem, to chyba patrzeć, choć wiem, że każde spojrzenie samo w sobie zawiera fałsz, bo jest czymś, co najbardziej ze wszystkiego oddala się od nas samych. [...] Przyjmując jednak z góry możliwość fałszu, można patrzeć; należy tylko dobrze odróżniać to, na co się patrzy, od tego, co się widzi, umieć obnażyć rzeczy z tego, co przesłania³⁵⁸.

Bo „Michel grzeszy nadmiarem literackości, buduje nierealne konstrukcje”³⁵⁹. W *Babim lecie* sztuka – fotografia i literatura – zawłaszcza fotografa i pisarza, a nie odwrotnie. Maszyna tworzenia sensów zaczyna władać artystą, który okazuje się jej więźniem: „Porządek rzeczy został odwrócony [...] Ja – z tej strony, więzień innego wymiaru, czasu, pokoju na piątym piętrze [...] po prostu soczewka mojego aparatu, coś martwego, niezdolnego do działania”³⁶⁰.

W podobnej metaliterackiej pułapce znajdują się – często izolowani – inni narratorzy omawianych opowiadań Cortáзара. Na przykład w *Aksolotlu*: „I w tej ostatecznej samotności [...] pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach”³⁶¹.

³⁵⁷ Ibid., ss. 253–254.

³⁵⁸ Ibid., s. 256.

³⁵⁹ Ibid., s. 260.

³⁶⁰ Ibid., s. 265.

³⁶¹ Ibid., s. 470.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Parasolu* Goerke. Tekst zaczyna się metaliterackim stwierdzeniem: „Narracja i tak będzie ciągnąć się w nieskończoność”³⁶². Narracja od samego początku przedstawiana jest jako coś zewnętrznego, wyższego i ważniejszego od treści opowiadanej historii. Choć to, co dzieje się między bohaterami, przebiega w milczeniu, „bez słowa (oczywiście)”³⁶³, narracja będzie się i tak ciągnęła dalej, rozwijając się niezależnie.

Bohaterowie Cortázar, tak samo jak bohater-narrator Goerke, doświadczają metaliterackiego objawienia, kiedy rozpoznają się nie jako suwerenny podmiot – źródło znaczeń – lecz jako jeden z elementów generowanych przez system wytwarzania znaczeń, który jest lub staje się niezależny od ich woli. Opętani obsesją narracji w końcu rozumieją, że to narracja jest najważniejsza (rzeczywista i królewska – *real*), ważniejsza nawet od nich samych. Akt narracji jest transcendentny w stosunku do świata opowiadanego³⁶⁴. Jest tym, co zostaje i trwa³⁶⁵. Udaje im się zrozumieć, że granice między nimi jako podmiotami produkującymi sensy a systemem języka nie są jasne. Kto jest czym wytworem? Z tych pytań wynika zjawisko metamorfoz i związanej z nim niesamowitości.

9. Narracja w cierpieniu

Wszystkie omawiane postaci mają tę wspólną cechę, że znajdują się w sytuacji uwięzienia, a ta sprawia ból. Niemal dosłownie nie mogą poruszać się, doznają fizycznych ograniczeń. Na przykład w wąskim akwarium: „Cierpiały. Każdą cząstką ciała odbierałem to nieme cierpienie, tę torturę zdrętwiałą na dnie wody”³⁶⁶. Albo kiedy nie da się uciec od zboląłego ciała maltretowanej żebraczki:

Wydawało jej się, że któraś z nich cichutko płakała, pewnie to była ona,
bo poczuła, że ma mokre policzki, a przełyk boli ją jak od uderzenia.
Również i szyja, a niebawem i ramiona uginające się pod

³⁶² N. Goerke. Op. cit., s. 59.

³⁶³ To zdanie powtarza się trzykrotnie w takim krótkim tekście!

³⁶⁴ „Pytanie o to, kto opowiada, oznacza także odwrócenie uwagi od postaci narratora i podkreślenie uprzywilejowanego miejsca języka, który opowiada się sam, wymykając się kontroli”; „Interrogarse sobre quién narra es también negarse a la fijación de un personaje narrador y subrayar el privilegio de un lenguaje que se dice solo, escapándose de un único control”. B. Anderson. Op. cit., s. 56.

³⁶⁵ „Jedynie za pośrednictwem języka, który przesuwając znaczenia ze znaku na znak, który bez przerwy się powtarza, możliwa jest ucieczka od obrazu tej pustki”; „Solamente mediante un lenguaje que desplaza el sentido de signo en signo, que se repite sin cesar, puede rodearse la imagen de esa ausencia”. B. Anderson. Op. cit., s. 47.

bezmiarem zmęczenia. Gdy otworzyła oczy (może już krzyczała), zobaczyła, że się rozłączyły. Wtedy rzeczywiście krzyknęła. Z zimna, bo śnieg wlaził jej przez podarte buty, bo prześliczna w swym szarym kostiumie, z włosami trochę rozrzuconymi na wietrze, nie odwracając głowy, szła Alina Reyes, szła w stronę placu, oddalała się, odchodziła³⁶⁷.

Albo uwięzienie w obiektywie aparatu fotograficznego na piątym piętrze: „Ja – z tej strony, więzień innego wymiaru, czasu, pokoju na piątym piętrze [...] po prostu soczewka mojego aparatu, coś martwego, niezdolnego do żadnego działania”³⁶⁸. Podmiot mówiący nie rusza się, nie jest w stanie działać i cierpi z tego powodu. Chce uciec, ale nie może. To samo czuje bohater *Parasola*: „Uciekaj! Uciekaj! Myślałem [...] czując na sobie jego bladą twarz”³⁶⁹. Gdy dostrzega diabła w twarzy swego alter ego – we własnej twarzy – natychmiast ma ochotę uciec od Hammera-Hammera. Poznaje prawdziwy strach.

Jednocześnie postaci są uwięzione w sensie egzystencjalnym, w obcym sobie systemie znaczeń, który je warunkuje i izoluje, bez możliwości komunikacji:

Na zewnątrz moja twarz znowu zbliżała się do szyby [...]. Byłem aksolotlem i w sekundzie olśnienia dowadywałem się, że żadne porozumienie nie jest możliwe. On był poza akwarium, jego myśl była myślą spoza akwarium. Mimo że go znałem, mimo że byłem nim – byłem aksolotlem i byłem w moim świecie. Groza pochodziła stąd, że zrozumiałem to natychmiast – poczułem się uwięziony w ciele aksolotla, przeniesiony w nie wraz z ludzkim sposobem myślenia [...] i pojąłem, że on [inny aksolotl] także wiedział [...] Albo byłem jeszcze zamknięty w człowieku, albo myśleliśmy jak istoty ludzkie niezdolne do wysłowienia się³⁷⁰.

Bohaterowie okazują się klaustrofobicznie zamknięci w kosmosie znaczeń, w samoreprodukującej się przestrzeni literatury i zdają sobie z tego faktu sprawę. Rozpoznanie

³⁶⁶ J. Cortázar. Op. cit., s. 468.

³⁶⁷ Ibid., s. 129 (podkreślenie A.C.P.).

³⁶⁸ Ibid., s. 265 (podkreślenie A.C.P.).

³⁶⁹ N. Goerke. Op. cit., s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

³⁷⁰ J. Cortázar. Op. cit., s. 469 (podkreślenie A.C.P.).

tej sytuacji nie jest więc tylko problemem z dziedziny teorii literatury i języka. To także kwestia egzystencji, źródło lęków i niepokoju.

Bohaterki i bohaterowie stają się ofiarami (własnej) narracji, ponieważ w momencie, kiedy zaczyna się czynność opowiadania, pojawia się luka między znakami – larwa, maska, obraz, odbicie w lustrze – a rezyduum przedmiotu, a więc tym, co kryje się za *signifiant* i pozostaje właściwie nieosiągalne. Jeśli w romantyzmie budowano zwykle opozycję między „racjonalnym ja” a jego „cieniem”, w literaturze fantastycznej XX i XXI wieku mamy do czynienia z opozycją między „ja opowiadanym” (przez siebie i przez system) a przedmiotem odniesienia, który uparcie umyka poznaniu i doświadczeniu, stopniowo pozbawiany pierwotnego znaczenia. W końcu Ja staje się pochodną zewnętrznego systemu, który wytwarza podmiot, narzuca mu sensy i rozwija się autonomicznie poza nim. Stan oddzielenia od treści Ja, poczucie jego ucieczki w głąb powoduje cierpienie. Jest ono czymś równie trwałym jak sama narracja i zapewne przetrwa tak długo jak i ona, a więc sama literatura i język. Proces będzie się ciągnął poza tekstem literackim: „I w tej ostatecznej samotności, której już nie zakłóca swymi powrotami, pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach”³⁷¹.

ROZDZIAŁ III. METAMORFOZA JAKO MASKA (LITERATURY) W *OBABAKOAK* BERNARDA ATXAGI

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia. [...]

El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío³⁷².

1. Coś w rodzaju wstępu do *Obabakoak*

Obabakoak Bernarda Atxagi jest zdecydowanie dziełem metaliterackim. To mozaika tekstów, zbiór krótkich opowiadań, które mieszają się ze sobą, często jedno zamknięte w drugim jak w rosyjskich matryoszkach: „Dzięki relacjom intertekstualnym autor sięga do czytelnika, który jest świadomy, że literatura to proces sztuczny”³⁷³. W tekstach Bernarda Atxagi można znaleźć nie tylko koncepcję metamorfozy kwestionującą tradycyjne rozumienie zachodniej tożsamości, zawierają one bowiem niewyczerpane paradoksy, lecz także dokonuje się w nich kulturowa przemiana: celem piszącego po baskijski autora jest przyczynienie się do rozwoju literatury w tym języku. Przekład *Obabakoak* z baskijskiego na hiszpański, którego dokonuje Atxaga, to kolejna transformacja tekstu i zmiana znaczenia. Niestety, bez znajomości języka baskijskiego nie sposób zbadać tej sprawy³⁷⁴.

372

“Ciało implikuje śmiertelność, podatność na zranienie, sprawczość: skóra i mięso wystawiają nas na spojrzenia innych, ale też narażają na kontakt i przemoc. [...] Ciało ma nieodmiennie wymiar publiczny; konstytuowane jako zjawisko społeczne w sferze publicznej moje ciało jest moje i nie moje” J. Butler, *Deshacer el género*. Ed. Paidós. Barcelona 2006, s. 40 (tłumaczenie z hiszpańskiego A.C.P.). *Undoing gender*, Routledge, Nowy Jork 2004.

³⁷³ P. Sądowska, *Obabakoak de Bernardo Atxaga como manual de hacer literatura vasca*. W *I Jornadas de Literatura en español Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos*, Uniwersytet Warszawski. Warszawa 2006, s. 89.

2. *Margarete i Heinrich, bliźniaki*

Pewnego dnia Heinrich, przedstawiony w opowiadaniu wyraźnie jako postać homoseksualna, dostaje list z informacją o śmierci siostry bliźniaczki, Margarete, która wpadła pod pociąg. Ta wiadomość bardzo go porusza, ponieważ siostra była dla niego kimś niezwykle bliskim; postanawia „ożywić” zmarłą, „stając się” kobietą. Tym sposobem rozpoczyna zupełnie inne życie. Życie, które wydaje się pełne do chwili, w której bohater zdaje sobie sprawę, że utożsamiając się z siostrą, przemieniając się w nią, paradoksalnie zapomniał o Margarete. Wówczas zaczyna odczuwać fatalny pociąg do kolei i dworców – wydaje się, że i on popełni samobójstwo, tak jak siostra rzucając się na tory.

3. *Narrator i metaliterackość*

Ta historia siostry i brata (bliźniaków) została opowiedziana przez narratora-autora, niemal wszechwiedzącego komentatora³⁷⁵. To intruz, który stara się ujawnić to, co ma sprawić literacka iluzja: abyśmy zapomnieli, że czytamy opowieść, mieli wrażenie, że patrzymy na cudze życie. Wiemy, że ten narrator jest twórcą ramy swych opowieści: zbiór *Obabakoak* nosi podtytuł: *W poszukiwaniu ostatniego słowa*. W książce znalazło się kilka opowiadań o charakterze wyraźnie intertekstualnym wobec tradycji europejskiej³⁷⁶. Mamy więc do czynienia z narratorem uparcie starającym się – zwłaszcza na początku każdego opowiadania – uświadomić nam swoją obecność, zaznaczyć ją za pomocą komentarzy dotyczących opowiadanej historii. Ta narracja w narracji uwydatnia kunszt sztuki opowiadania:

Przyjmijmy, że opowiadanie, które teraz się rozpoczyna, będzie miało około dziesięciu stron, i uściślijmy to założenie informacją, że jego bohaterami będą postacie o imionach figurujących w tytule³⁷⁷.

³⁷⁴ Nie znając języka baskijskiego, *Obabakoak* to jedyne dzieło tej rozprawy, nad którym pracuję nie w wersji oryginalnej, lecz nad tłumaczeniem.

³⁷⁵ Kategoria Normana Friedmana w *Point of View in Fiction*.

³⁷⁶ Tylko część *Obabakoak* została przetłumaczona na język polski. Wszystkie cytaty z *Margarete i Heinrich, bliźniaki* pochodzą z książki *W poszukiwaniu ostatniego słowa* B. Atxaga, tłum. Teresa Sikora. Oficyna Literacka, Kraków 1992.

³⁷⁷ Ibid., s. 90 (podkreślenie A.C.P.).

Zastosowanie zdania w formie hipotezy podkreśla fikcyjny charakter historii, wskazuje, że struktura i treść zależą od woli i decyzji narratora. Gdyby jego wola była inna, tekst również przedstawiałby się inaczej. Narrator chce, abyśmy od początku mieli świadomość nakładania się różnych perspektyw narracyjnych w tekście – opowieść o siostrze i bracie znajduje się w środku historii o jaszczurze, która z kolei jest częścią w narracji baskijskiego pisarza nazwiskiem Bernardo Atxaga. Mamy zatem do czynienia z trzema poziomami narracji. Przyjrzyjmy się ich nawarstwianiu w kontekście całej książki.

I tak z jednej strony narrator podkreśla sztuczność i fikcyjny charakter opowiadanej historii, z drugiej zaś zaprzecza sobie, podając konkretną datę i miejsce wydarzeń. Wiemy więc, że chodzi o „bliźnięta, które w czasie, kiedy wydarzyły się omawiane wypadki – jesień, tysiąc dziewięćset trzydziestego czwartego – mieszkały osobno, w dwóch różnych miastach Niemiec”³⁷⁸. Narrator jest bardzo dokładny, jeśli chodzi o dane, przedstawia je jako coś prawdziwego; mówi: „w czasie, kiedy wydarzyły się omawiane wypadki”, dodając przy tym konkretną datę. Jak zauważa M.J. Olarizegi Alustiza: „Ze swoją zasadniczą dokładnością chronologiczną narrator próbuje znaleźć równowagę między rzeczywistością a fikcją, sytuując dane dziwne i fantastyczne w przestrzeniach absolutnie konkretnych i rzeczywistych”³⁷⁹.

W ten sposób Atxaga osiąga efekt ambiwalencji narracyjnej. Gra metafikcjonalna, którą proponuje czytelnikowi, będzie kontynuowana i zostanie wzbogacona w dalszej części opowiadania. W kolejnym akapicie narrator znowu podkreśla sztuczność czynności opowiadania, zwracając uwagę czytelnika raczej na język niż na treść: „Użyliśmy czasu przeszłego, mieszkały”³⁸⁰. Celowo utrudnia recepcję tekstu i podkreśla swoją obecność, która w literaturze realistycznej ulegała zatarciu. Atxadze zależy na efekcie odwrotnym: „Forma ta wymaga szczególnego zaakceptowania, jako że śmierć jednego z nich – Margarete, jeśli chodzi o ścisłość – jest jedną z podstawowych przesłanek koncepcji opowiadania”³⁸¹.

Ciekawe wydaje się to usiłowanie narratora, aby przeciwstawiać dokładność umownej prawdziwości, a hipotezę fikcji. Są to przecież tendencje przeciwne, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę fakt, że druga wskazuje na przypadkowy charakter fikcji literackiej: autor jest

³⁷⁸ Ibid., s. 90 (podkreślenie A.C.P.).

³⁷⁹ M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao 2002, s. 94 (tłumaczenie A.C.P.).

³⁸⁰ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 90.

³⁸¹ Ibid., s. 90 (podkreślenie A.C.P.).

absolutnie wolny, może decydować o każdej części składowej opowiadanej historii (kto, gdzie, kiedy, co). W tym sensie można by mówić o swego rodzaju podobieństwie między tym, jak w *Obabakoak*³⁸² Atxaga rozumie życie, a literaturą, ponieważ według narratora opowiadania *Margarete i Heinrich*, bliźniaki życie jest też „podróż[ą] pełną trudności, w której w tej samej mierze biorą udział Przypadkowość i Wola”³⁸³. Wygląda na to, że faktycznie wybór bohaterów, czasu i miejsca zdarzeń dokonany przez autora-narratora jest pomieszaniem przypadku i jego woli, i o tym właściwie informują nas bez przerwy jego komentarze: „Powiedzmy więc”³⁸⁴, „taka śmierć jak ta, z którą mamy do czynienia”³⁸⁵, „Dodajmy więc kilka szczegółów do tego, co już zostało powiedziane”³⁸⁶.

Ta próba zjednoczenia dwóch sfer w zasadzie przeciwnych – hipoteza, fikcjonalizacja *versus* dokładność, prawdziwość, wola – połączonych ze sobą za pośrednictwem przypadku, jest wzmocniona przez entuzjastyczną obronę metody plagiatu, której w *Obabakoak* podejmuje się wuj pisarza. Dzięki tej metodzie ma się rozwijać praktyka literatury baskijskiej, czyli pisanie. Literaturze tej, jak zauważa Atxaga w epilogu *Obabakoak*, przez długi czas brakowało tradycji pisanej. Stąd plagiat jako metoda kreatywna, generująca historię i wytwarzająca język literacki. Jak wspomina sam Atxaga, „powinno się wybierać opowiadania lub powieści, których temat można streścić w kilku zdaniach”³⁸⁷. Wystarczy zmienić czas i miejsce: plagiator powinien skorzystać z historii, sytuując ją w zupełnie innym kontekście czasowym i przestrzennym. Sam *Obabakoak* stanowi zajmującą układankę, w której czytelnik może znaleźć cytaty z kanonu europejskiej literatury: Dante, Joyce, Biblia...

W opowiadaniu *Margarete i Heinrich*, bliźniaki narrator-pisarz, oprócz tego, że podkreśla przypadkowy charakter własnych wyborów dotyczących treści historii, pokazuje nam *szkielet* narracji, jakby chciał zdemaskować triki, które zastosował sam Atxaga. Przedstawia na przykład list – symbol tekstu w ogóle, znak literatury? – jako bezpośredni motyw działania bohatera i rozwoju wydarzeń: „Ale śmierć [...] aby stać się faktem, potrzebuje kogoś, kto by ją stwierdził i oznajmił”³⁸⁸. Innymi słowy, aby życie nabrało cech rzeczywistości, musi przejść przez filtr tekstu. Inaczej pozostanie w sferze nierealności. W ten

³⁸² Zob. zakończenie książki w wersji hiszpańskiej.

³⁸³ Jeśli chodzi o paralelę między ludzkim życiem a hiszpańską grą Oca, zob. *Obabakoak*. Ediciones B, Barcelona (1989) 2004, s. 491 (tłumaczenie A.C.P.)

³⁸⁴ Ibid., s. 90.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ „elegir cuentos o novelas cuyo argumento pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones”. Ibid., s. 110.

³⁸⁸ Ibid., s. 90.

oto sposób pojawia następna gra metatekstualna: aby rzeczywistość stała się realna, musi zostać zapośredniczona przez pismo. Relacja ta zresztą jest dwukierunkowa: tekst – także fikcyjny – poprzez pisanie jako akt performatywny staje się częścią rzeczywistości, poszerza nasze rozumienie tego, co jest możliwe, a nawet rzeczywiste. Jak dowodzi Judith Butler:

Wyobraźnia nie stoi w opozycji do rzeczywistości; jest tym, czego stawianiu się rzeczywistość przeszkadza, i w rezultacie tym, co definiuje granice rzeczywistości, ustanawiając jej konstytutywne zewnątrz. Zasadnicza obietnica wyobraźni, kiedy się zdarza, polega na sprawdzaniu prawdopodobnych granic tego, co będzie i nie będzie postrzegane jako realność. Wyobraźnia jest tym, co pozwala nam ujrzeć nas samych i innych w odmienny sposób; tym, co ustawia możliwe rozszerzenie rzeczywistości; wyobraźnia wskazuje inne miejsce i kiedy włącza je w swój obszar, zamienia owo inne miejsce w miejsce oswojone³⁸⁹.

Granice, które dla Heinricha ustanawiają społeczeństwo i własne ciało – „ciało zapisane”, według Butler, przez społeczeństwo i kulturę – ulegają przekroczeniu w akcie fizycznej i psychologicznej przemiany. Metamorfoza ta jednak staje się możliwa dopiero wtedy, gdy Heinrich wyobraża sobie, że staje się kobietą. Wyobraźnia jest tu elementem niezbędnym, czymś zasadniczym, jak zauważa Butler. Jest punktem wyjścia, źródłem zmian indywidualnych i społecznych, zmiany w sferze zachowania i tożsamości.

Wróćmy do powtarzających się zabiegów narratora. By mówić o czynności opowiadania, przedstawia on schematyczną relację elementów treści: miejsce – Hamburg; bohaterowie – Margarete i Heinrich; okoliczności – scena w porcie; motyw – list sędziego z Bawarii. Znowu pokazuje niby szkielet narracji, jakby chciał przeprowadzić sekcję zwłok opowiadania i je zdekonstruować, wyliczając części składowe. Rzecz jasna zakłóca to płynność lektury: „Okoliczności odczytania listu”³⁹⁰, „Po pierwsze”³⁹¹; „a ściślej mówiąc”³⁹²;

³⁸⁹ „La fantasía no es lo opuesto a la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar”. J. Butler, *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona 2006, s. 51 (tłumaczenie Tomasza Żukowskiego). *Undoing gender*. Routledge, Nowy Jork 2004.

³⁹⁰ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 91.

³⁹¹ Ibid.

„Po drugie, czas”³⁹³. Te interwencje narratora-pisarza, wtrącenia o charakterze autoreferencyjnym, wskazują na grę metaliteracką, którą proponuje Atxaga. W opozycji do idealnej dokładności relacji i wyliczenia danych ponownie pojawia się element przypadku: „Po trzecie coś, co trudno opisać: lekceważenie”³⁹⁴. Wydaje się, że w ten sposób narrator chce pokazać, iż niepamięć bohatera – Heinrich przypomni sobie o liście dopiero kilka dni po jego otrzymaniu – nie zależy od woli pisarza-narratora.

I właśnie w tym miejscu narrator postanawia porzucić styl opowieści skupiony na samym akcie opowiadania: „Ustalmy przy tym, że będziemy posługiwać się wyrażeniami, które wprawdzie nie oddadzą hipotetyczności opisywanych wydarzeń, ale będą znacznie wygodniejsze w użyciu”³⁹⁵. Jest to oczywiście kolejny trik narracyjny – kiedy znika tryb przypuszczający, narracja w sposób płynny zaczyna opowiadać o faktach i opowieść może postępować dalej bez przeszkód. Od tej chwili czytelnik zanurza się w ciągu zdarzeń, tracąc z pola widzenia sztuczność, którą od początku opowiadania narrator bez przerwy się posługiwał. Dotarłszy do tego punktu, czytelnik powinien udzielić przyzwolenia na fikcję [...], aby pisarz mógł całkowicie zapomnieć o przyjętej na początku koncepcji hipotetyczności wydarzeń. W przeciwnym razie byłoby nieuniknione używanie formuł, które – będąc efektem językowym tejże hipotetyczności – mogłyby tylko mącić płynność narracji. Od tej chwili będziemy więc opowiadać tę historię tak, jakby wydarzyła się naprawdę³⁹⁶.

Na ironię zakrawa fakt, że w przytoczonym fragmencie narrator prosi czytelnika o pozwolenie, by mógł zapomnieć o sztuczności, którą sam ciągle prowokuje. W efekcie, jak już wspominaliśmy, czytelnik zapomina o hipotetycznym charakterze opowiadanej historii. Oczywistym celem tego zabiegu jest – powtórzmy – uwypuklenie sztuczności tekstu literackiego. Ma rację Olarizegi, która twierdzi, że w książce Atxagi „próbuję się wielokrotnie podkreślać fikcyjny charakter opowiadania” oraz że „narrator przedstawia nam pisanie jako rozwój pewnej hipotezy – właśnie to podkreśla cytat z Jeana Baptiste’a Santeuila (1630–1697), który otwierał wszystkie poprzednie wersje tego tekstu: *«Literatura nie jest niczym innym jak tylko rozwojem bolesnej hipotezy»*”³⁹⁷.

³⁹² Ibid.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ „Otrosí, y en lo que respecta a lo inefable, el olvido”. Ibid. W tłumaczeniu zdanie to ma zupełnie inny, mocno uproszczony sens.

³⁹⁵ Ibid., s. 90.

³⁹⁶ Ibid., s. 91.

³⁹⁷ „es el carácter ficticio del relato el que se trata de subrayar reiteradamente”; „el narrador nos presenta la escritura como el desarrollo de una hipótesis, y precisamente eso se subraya mediante la cita de J. Santeuil (1630–1697), que encabezaba todas las versiones anteriores de este cuento (cf: *«La literatura no es sino el*

Wiąże się to, jak już mówiłam, z metaliterackim charakterem całego dzieła-ramy, *Obabakoak*, w którym cały czas pojawiają się aluzje do procesu literackiej kreacji i trudności, jakie ów proces sprawia (zob. np. *Aby napisać opowiadanie w pięć minut* lub *O opowiadaniach*). Z drugiej strony warto przypomnieć, że ramą tworzącą sytuację narracyjną wszystkich zamieszczonych w tomie opowiadań jest spotkanie autora, jego wuja i przyjaciela. Ich rozmowy o literaturze stanowią swego rodzaju uzasadnienie obfitości komentarzy metaliterackich.

4. Margarete i Heinrich: *gender trouble*³⁹⁸

Dopiero po tych wyjaśnieniach możemy przejść do samej historii bliźniaków. Jak już wspomniałam, ciąg wydarzeń inicjuje list przynoszący wiadomość o śmierci Margarete. Drugi list będzie pretekstem do zakończenia opowiadania: „Na krótko przed Bożym Narodzeniem [Heinrich] otrzymał urzędowy list. Sędzia śledczy z Bawarii informował go, że okoliczności śmierci Margarete wykluczają możliwość zabójstwa. «W rezultacie należy sądzić, że popełniła samobójstwo», stwierdzał”³⁹⁹. Tak więc opowiadanie zaczynają rozmaite hipotezy dotyczące narracji, a zamyka hipoteza samobójstwa. Mimo że list sędziego jest pismem oficjalnym, urzędowym, ma w sobie coś literackiego. Wskazuje, że rzeczywistość nie jest jasna, tylko dwuznaczna i tajemnicza jak w kryminale. Dwuznaczność tę czytelnicy mogą postrzegać w kontekście narracji nadającej jej sens całkowity. Czy narracja ta stanie się prawdą obiektywną społecznie? Otóż nie. Fakt, że treść drugiego listu pozostaje tajemnicą (o czym dalej będzie mowa), a nie pojawia się jako stwierdzenie definitywne, jest jednym z kluczy do interpretacji tekstu. Informacja zawarta w drugim liście z jednej strony zamyka kolistą strukturę opowieści, z drugiej zaś pozostawia ją otwartą, jak za chwilę zobaczymy.

Heinrich nie otworzył pierwszego listu od razu, bo był urzędowy. Przypominał sobie o nim dopiero po jakimś czasie. Jego koledzy z pracy myśleli, że to list prywatny: „Wszystkie kobiety są jednakowe. Jak nie ta, to inna”⁴⁰⁰, powiedział do Heinricha w porcie majster „żartobliwym tonem i wszyscy pozostali roześmieli się”⁴⁰¹. Gorzki smak tego nieporozumienia ujawnia się stopniowo. List nie był od Margarete. Był o niej. Dotyczył

desarrollo de una hipótesis dolorosa»)”. M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit. s. 99 (tłumaczenie A.C.P.).

³⁹⁸ *Gender trouble*, tytuł książki Judith Butler, został przetłumaczony na polski jako *Uwikłani w płęć*, a na hiszpański jako *El género en disputa*.

³⁹⁹ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 97 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁰⁰ Ibid., s. 92.

⁴⁰¹ Ibid.

śmierci osoby, która dla młodego bohatera była kimś jedynym, niezastąpionym: „korespondencja, jaką utrzymywał ze swoją siostrą, łagodziła [...] najgorsze momenty”⁴⁰² samotności. Jak wiemy, bliźnięta to symbol komplementarności. Dopóki Margarete żyła, Heinrich nie potrzebował niczego, nawet towarzystwa innych ludzi. Tak jakby rodzeństwo stworzyło sobie własny świat, zapewniający emocjonalną samowystarczalność – dzięki tej relacji możliwe okazało się coś, co Judith Butler nazywa dyskursywnie zmiennym wzajemnym konstruowaniem⁴⁰³.

Kuriozalna symbioza siostry i brata dotyczyła kiedyś ciała, sięgając nawet w sferę gender i seksualności: „Czyż nie byli przez długi czas prawie niemożliwi do rozróżnienia?”⁴⁰⁴, zastanawia się Heinrich. Można sądzić, że kiedy Heinrich i Margarete byli dziećmi, ludzie mylili ich, jakby byli wymienni. Innymi słowy, bliźnięta stały się w sposób widomy zróżnicowane, dopiero kiedy osiągnęły dojrzałość płciową. Wcześniej Margarete i Heinrich mogli korzystać z ogromnej swobody, zamieszkiwali bowiem ziemię niczyją, obszar niezdefiniowanej, nieokreślonej tożsamości seksualnej. Ta sfera ambiwalencji, wolności, może stanowić podstawę do interpretacji całego tekstu: nieokreśloność rozumiana nie tylko jako sprzeciw wobec determinizmu, ale także jak to, co nieokreślone, nieograniczone.

Rodzeństwo wytworzyło własny wspólny świat, którego podstawami były fizyczne podobieństwo oraz duchowe i emocjonalne zjednoczenie. Dobrym przykładem wspólnoty między bliźniętami jest stosunek obojga do mew, motyw wielokrotnie powracający w opowiadaniu. Wydaje się, że i brat i siostra czują się jakoś z nimi związani: „Margarete [...] zniknęła w ciągu jednej nocy, nagle, jak morski ptak, który czując, że jest śmiertelnie ranny, porzuca ląd i ginie na zawsze w morzu”⁴⁰⁵. Na wieść o śmierci siostry Heinrich reaguje w ten oto sposób: „Kiedy w końcu otrząsnął się z tej martwoty, usłyszał krzyk mewy i odruchowo zaczął śledzić jej ruchy. Mewa obniżyła swój lot i zamierzała usiąść na dziobie załadowywanego przez niego statku. Wtedy przeczytał: *Three sisters*”⁴⁰⁶. Tajemnicza, skierowana niby do niego wiadomość: „Ja miałem tylko jedną – pomyślał automatycznie”⁴⁰⁷.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ J. Butler, *Uwikłani w pleć*. Tłum. Karolina Krasuska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 255.

⁴⁰⁴ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit. s. 94.

⁴⁰⁵ Ibid., s. 90.

⁴⁰⁶ Ibid., s. 91. Motyw mew oraz nazwa statku *Three sisters* można interpretować jako aluzję do Czechowa.

⁴⁰⁷ Ibid.

„Nie myślał o niczym. Był całkowicie pochłonięty wsłuchiowaniem się w krzyki mew, krążących się nad nim”⁴⁰⁸. Mewy można tutaj odczytywać jako znak wolności, możliwości podróży w nowe miejsce, szansy na oddalenie się od otaczającej rzeczywistości. Symbolizują lot wyobraźni, która – jak już wspominałam – jest według Butler elementem określającym granice tego, co uważamy za realne, i która w obręb tych granic wprowadza to, co możliwe. Ale jednocześnie mewy kojarzą się ze śmiercią – ich rola jest zatem dwuznaczna. Są ambiwalentne tak jak wszystko w tym opowiadaniu: narracja, motywy i bohaterowie.

Mewy są też źródłem anamnesis: „i potem rozmawialiśmy na temat zwyczajów mew... Heinrich patrzył przez okno autobusu, jak mewy zataczają koła nad nabrzeżem, jak szukają pożywienia wśród zgniłych desek i złomu. Ale to były inne mewy. Nie istniało żadne imię w jego pamięci, nie istniał żaden przyjaciel”⁴⁰⁹. Olarizegi⁴¹⁰ uważa, że inne motywy służą wywołaniu tego samego efektu, z którym w mojej interpretacji związany jest motyw mew: są znakiem zatrzymania czasu w momentach epifanii, to znaczy w „momentach, kiedy jednostkom narzuca się całą serię nowych tożsamości, często zupełnie odmiennych”⁴¹¹.

Margarete była dla Heinricha całym światem – światem emocji. W tym punkcie opowiadania mewy symbolizują koniec jedynej więzi, jaka do tej pory istniała dla Heinricha: związku z siostrą, która „była [...] nie tylko jego jedyną siostrą, [...] była również całą jego rodziną, od dawna, od czasu, kiedy oboje zostali sierotami”⁴¹². Gdy bliska, zamknięta relacja między bratem a siostrą kończy się, Heinrich zdaje sobie sprawę, że jednak potrzebuje innych ludzi. Dzięki Margarete jego życie było możliwe, wykonalne, zamieszkane⁴¹³. Natomiast podczas żałoby Heinricha nie ma nikogo, z kim mógłby dzielić swój smutek:

Wszyscy, bez wyjątku, wydawali mu się głupi i odrażający: głupi, ponieważ nie wiedzieli o śmierci Margarete; odrażający z powodu obojętności, jaką odgadywał w ich twarzach, gdyż wiedział, że nikt z nich nie jest gotów dzielić jego nieszczęścia⁴¹⁴.

⁴⁰⁸ Ibid., s. 92.

⁴⁰⁹ Ibid., s. 93 (podkreślenie A.C.P.).

⁴¹⁰ M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit., s. 97.

⁴¹¹ “momentos en los que a los individuos se les imponen una serie de identidades nuevas y con frecuencia dramáticamente diferentes” A.R. Lindesmith et al., *Psicología social*. T. XXI, Madryt 2006, s. 444 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴¹² B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 92.

⁴¹³ Określenie J. Butler w *Deshacer el género*.

⁴¹⁴ Ibid., s. 93.

Na co dzień jednak Heinrich jest zmuszony, czy tego chce, czy nie, do społecznych interakcji:

Robotnikom z nabrzeża nie podobał się ten układowy młodzieniec o delikatnych manierach [...]. Nie był on właściwą osobą do pracy w porcie. W porcie potrzeba prawdziwych mężczyzn, takich, co to później tracą cały swój zarobek w domach publicznych dzielnicy St. Pauli⁴¹⁵.

Zachowanie Heinricha, identyfikowanego jako mężczyzna, przekracza przyjęte normy, burzy obowiązujący heteroseksualny porządek. Stąd pogarda współpracowników. Praca w porcie, zasadniczo fizyczna, to jeden z tych społecznych kontekstów, w których wyraźnie zaznacza się obecność cechy normatywnych, postrzeganych w perspektywie dwubiegunowej jako to, co męskie, lub to, co żeńskie. Tworzą one binarne opozycje typu siła–słabość, moc–wrażliwość, przy czym pierwsze człony są identyfikowane ze sferą męską, wartościowane pozytywnie i łączone z władzą, natomiast drugie, opatrzone etykietą cech żeńskich, wiążą się ze słabością i podporządkowaniem.

Zgodnie z tym samym imaginari⁴¹⁶ prawdziwych mężczyzn charakteryzuje seksualny wigor. Heinrich podlega społecznej presji dominującego dyskursu heteroseksualnego, w którym jego oczywista homoseksualność nie może znaleźć miejsca. Jego życie przestaje być miejscem zadowolenia, pełnej realizacji, przynajmniej jako życie ludzkie w pełni, dlatego że „istnienie naszej indywidualności zależy zasadniczo od norm społecznych”⁴¹⁷. Heinrich jest przedmiotem dyskryminacji (tzn. przemocy) w miejscu pracy, ponieważ swoim zachowaniem – performatywnym – przekracza kulturową normę. Jak wskazuje Judith Butler: „W niektórych społeczeństwach normatywna koncepcja płci społecznej może niszczyć człowieka, podkopując możliwość istnienia w sposób, który dałoby się znieść”⁴¹⁸. Heinrich nie tylko żyje odizolowany od innych, ale też żyje nie ze sobą, tylko obok siebie⁴¹⁹. Tak właśnie przedstawia go Atxaga: „Przez wiele lat żył jak chłopiec, który zagubiony w lesie, z podrapanym ciałem, krzyczy na próżno, gdyż nikt go nie

⁴¹⁵ Ibid., s. 92 (podkreślenie A.C.P.).

⁴¹⁶ Idealne imaginari⁴¹⁶ nie do osiągnięcia według Butler.

⁴¹⁷ „la viabilidad de nuestra individualidad depende fundamentalmente de estas normas sociales”. J. Butler, *Deshacer el género*. Op. cit., s. 14 (tłumaczenie z hiszpańskiego A.C.P.).

⁴¹⁸ „En algunas ocasiones una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera”. Ibid., s. 13 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴¹⁹ Określenie Judith Butler.

słyszcy”⁴²⁰. W porównaniu z obecną egzystencją okres dzieciństwa wydaje się złotą epoką wolności, czasem, gdy nie potrzebna była żadna określona genderowa tożsamość. W dorosłym życiu jednak świat społeczny nie pozwala na brak definicji: „piekło to inni”.

Samotność bohatera wydaje się połączona z niemożliwością znalezienia języka ekspresji własnego Ja, który byłby zrozumiały dla innych, zgodnego ze wspólnymi kategoriami kulturowymi, umożliwiającego realizację pragnienia uznania społecznego. Aby obronić się przed społeczną przemocą, Heinrich wybiera samotność, oddalając w ten sposób niebezpieczeństwo bycia wystawionym na wrogą obcość i kpiny:

nie miał – ani wśród ludzi z portu, ani w swojej dzielnicy – żadnego przyjaciela. Nie potrzebował ich w rzeczywistości, gdyż samotność, która z chwilą przybycia tu pojawiła się w jego życiu, bynajmniej mu nie ciążyła; ofiarowała mu spokój, wolność⁴²¹.

Heinrich czuje się uwięziony we własnym ciele, zamknięty w kulturowej i społecznej kategorii mężczyzny. „«Kultura» i «dyskurs» oblepiają podmiot, lecz go nie ustanawiają”⁴²². Dlatego nawet w sytuacji uwięzienia Heinrich jest w stanie przekształcić i swoje ciało, i swój sposób życia w coś, co jest bliższe jego pragnieniom. To jego próba osiągnięcia tego, co Butler nazywa większego zadowolenia w życiu: „doświadczenie demontażu restrykcji normatywnej może spowodować demontaż uprzedniej koncepcji samego siebie, którego celem jest zainaugurowanie stosunkowo nowej koncepcji, pozwalającej na większy stopień zadowolenia”⁴²³. Dla Heinricha znaczy to: „Ale nie będzie już więcej zadrapań, nie będzie więcej krzyku. Znalazł drogę, która wyprowadzi go z lasu, i już widział jego kraniec, już widział tę otwartą, wspaniałą przestrzeń, jaka na niego czeka”⁴²⁴. Zmiana sposobu życia stanowi więc koniec dyskursu przemilczanego, umożliwia nieistniejące do tej pory uznanie i komunikację z innymi.

⁴²⁰ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 94 (podkreślenie A.C.P.).

⁴²¹ Ibid., s. 92 (podkreślenie A.C.P.).

⁴²² J. Butler, *Uwikłani w płęć*. Op. cit., s. 256.

⁴²³ “la experiencia de deshacer una restricción normativa del género puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad”. J. Butler, *Deshacer el género*. Op. cit., s. 13 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴²⁴ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 94 (podkreślenie A.C.P.).

Aby to osiągnąć, bohater musi przeżyć żałobę po śmierci Margarete i na nowo postawić problem własnego Ja:

[Ż]ałoba jest związana z akceptacją przekształcenia, którego wynik nie może być całkowicie znany z góry [...] być może w tym doświadczeniu będzie nam ujawnione coś o nas samych⁴²⁵.

Tak właśnie się dzieje z Heinrichem:

nie pomyślał, że to, co postanowił zrobić, może całkowicie odmienić jego życie. Zamierzał jedynie wyrwać swoją siostrę śmierci, ale tylko na chwilę, dopóki nie zakończy żałobnych wspomnień. Potem wszystko powinno wrócić na swoje miejsce⁴²⁶.

On jednak nie będzie już ten sam. Proces żałoby w przypadku Heinricha trwa od chwili, kiedy dowiaduje się o śmierci siostry, do czasu rytualnego hołdu dla Margarete. W czasie jej trwania Heinrich musi zakwestionować samego siebie oraz swój stosunek – czy raczej jego brak – ze światem, z innymi ludźmi. W tym sensie ów rytuał stanowi punkt kulminacyjny opowiadania. Powoduje on fizyczną, a także psychiczną i emocjonalną metamorfozę bohatera:

pozbiarał wszystkie przedmioty mówiące mu coś o siostrze [...]. Przedmioty te, zebrane wszystkie razem na stole, utworzyły maleńki ołtarz.

– Jak mogłaś nie widzieć pociągu, Margarete? – zapytał, siadając przed stołem. I ten jakby pożegnalny obrzęd, zapoczątkowany tym pytaniem, przedłużył się aż do świtu⁴²⁷.

⁴²⁵ “este luto está relacionado con la aceptación de sufrir una transformación cuyo resultado no puede ser totalmente conocido de antemano [...] pero puede ser que en esta experiencia nos sea revelado algo sobre nosotros mismos”. J. Butler, *Deshacer el género*. Op. cit., ss. 36-37 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴²⁶ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 94.

⁴²⁷ Ibid., s. 93 (podkreślenie A.C.P.).

Scena ta w sposób oczywisty ma charakter rytualny, co zbliża ją do obrzędów pogrzebowych. To zarazem pożegnanie z martwym człowiekiem i symboliczne narodziny człowieka nowego. Jak przemianę Marii Komornickiej w Piotra Włosa tłumaczy Maria Janion, chodzi o „myśl o samobójstwie jako akcie odrodzenia”⁴²⁸. Ktoś musi umrzeć, aby mógł się narodzić ktoś inny. W tym przypadku mamy do czynienia ze śmiercią podwójną: śmierć siostry to śmierć drugiej połowy bohatera, części jego Ja. Lub też to on musi umrzeć.

Czyż nie byli bliźniakami? Czyż nie byli przez długi czas prawie niemożliwi do rozróżnienia? Po co więc uciekać się do jakichś przedmiotów, jeśli większa część Margarete jest w nim⁴²⁹?

Umiera więc Margarete, ale jednocześnie symbolicznie umiera chłopiec imieniem Heinrich – chłopiec, którym Heinrich był do tej chwili. Dzięki tej podwójnej śmierci możliwe staje się odrodzenie głównego bohatera. Jak pisze Maria Janion:

Zgłębianie własnej egzystencji nabrało w pewnej chwili charakteru jakby aktu magicznego o jasno określonym celu: „nienarodzony” musi się jeszcze raz narodzić. „Egzystencjalne powtórne narodziny”, jak je nazywa Laing, stały się zatem wręcz kategoriycznym imperatywem istnienia⁴³⁰.

Tym, co wywołuje akcję magiczną – magiczne zjawisko – są magiczne słowa⁴³¹ i – jak w baśni – magiczny przedmiot, w tym przypadku sukienka Margarete⁴³².

⁴²⁸ M. Janion, *Kobiety i duch inności*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 225.

⁴²⁹ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 94.

⁴³⁰ M. Janion, *Kobiety i duch inności*. Op. cit., s. 225.

⁴³¹ Dla J.L. Austina jest to akt performatywny: „W teorii Austina performatywy były to takie rodzaje wypowiedzi, którym przysługuje moc sprawcza – tzn. ustawianie pewnych stanów rzeczy lub sytuacji: np. formuła «Ja ciebie chrzczę» jest jednocześnie określonym działaniem za pomocą słów”. A. Burzyńska, M.P. Markowski. *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak, Kraków 2006, s. 456.

⁴³² Sukienka – jako jeden z atrybutów zewnętrznych, tak jak obcasy, makijaż, itp. – jest przedmiotem charakterystycznym dla performatywnego charakteru kobiecości w rozumieniu Judith Butler: „W teorii Butler *gender* przybiera [...] ostatecznie postać performatywu – powstaje w wyniku stałego wykonywania i powtarzania roli płciowej, na skutek którego dopiero wtórnie staje się normą społeczną”. A. Burzyńska, M.P. Markowski. *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak, Kraków 2006, s. 456.

Przemiana nastąpiła z chwilą, kiedy sukienka dotknęła jego ciała w taki sam sposób, w jaki baśniowa wróżka przemienia – natychmiast, jednym zwykłym dotknięciem czarodziejskiej różdżki – brzydki dom w piękny pałac. Heinrich bowiem w tym samym momencie, w którym spojrzał w lustro i zobaczył dziewczynę bardzo podobną do Margarete, wszystko zrozumiał. Nagle całe jego życie nabrało sensu, tak wewnętrzne rozbicie, jakie nie opuszczało go w rodzinnym mieście, jak również samotność, której doświadczał później. Nawet jego nienawiść do atmosfery portu znalazła teraz wytłumaczenie.

[...]

– Od tej chwili będziemy tą samą osobą, Margarete – wyszeptał.

Słowa te, mimo że zrodziły się z bezsenności i wyczerpania, bardzo dobrze oddawały to, co Heinrich czuł. Począwszy od tego dnia miał być kobietą.

– Nigdy cię nie zapomnę, kochana siostró – dodał. I jego poprzednia decyzja została przypieczętowana tą obietnicą⁴³³.

Rytuał pogrzebowy i rytuał inicjacji łączą się w tej scenie. Zostały one przedstawione w trzech kluczowych fazach, wyróżnionych przez rozstrzelenie. Słowa Heinricha możemy interpretować jako słowa magiczne, poddające bohatera działaniu magii, powodujące jego przemianę. Rytuał zyskuje formę samookreślenia bohatera za pomocą jego własnych słów. Chodzi więc o akt performatywny. Mówiąc (i pisząc), robimy coś, działamy.

Wróćmy teraz do narratora, który – wydawać by się mogło – wycofał się na bok, żeby skierować nas na fałszywy trop tradycyjnej baśni. W przeciwieństwie do baśni zaczarowanie, któremu podlega Heinrich, nie jest wynikiem działania zewnętrznego dawcy wręczającego mu magiczny przedmiot. Tutaj sprawcą i źródłem przemiany jest sam bohater. W opowieści pojawia się zatem element emancypacyjny, którego brakuje w tradycyjnych baśniach: bohater nie musi czekać na ocalenie. Jest w stanie ocalić się sam.

Heinrich ocala siebie przez odbudowę tożsamości fizycznej i psychicznej oraz opowieść o tym działaniu. Akt performatywny Heinricha – przemiana siebie – stanowi odchylenie od normy, to burząca porządek społeczny transgresja. W odróżnieniu od tradycyjnej tożsamości podmiotowej – niezmienniej, określanej przez normy ukrywające swe

⁴³³

B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 94 (podkreślenie A.C.P.).

działanie i szukające uzasadnienia w „naturze” – mamy tu do czynienia z tożsamością osiąganą w wyniku praktyk znaczących [prácticas de significación, termin J. Butler]. Najważniejszą jej cechą jest zdolność jednostki do działania. Dzięki niej tożsamość osiągana przez literaturę i słowo staje się praktyką znaczącą... i emancypacyjną, tworzącą nowe możliwe zachowania, które następnie stają się realne, tj. biorą udział w rzeczywistości społecznej.

Taka wielka była radość, jaką ta zmiana wniosła w jego życie, że nawet cień wątpliwości nie pojawił się w jego myślach. Uwierzył w przyszłość, zaczął ją sobie wręcz wyobrażać w promiennych barwach. Był przekonany, że duch Margarete stanie się jego przewodnikiem i że – niczym ta dobra wróżka – będzie go zawsze prowadził do pięknych miejsc, do gościnnych domów, serdecznych przyjaciół⁴³⁴.

Jak widać, narrator raz jeszcze pragnie nadać opowiadaniu charakter baśni. Chociaż siła woli i determinacja, aby zmienić sposób życia, to cechy samego Heinricha, wyobrażenie, że kieruje nim siostra – podobnie jak pomoc, która przychodzi do bohatera baśni – daje mu siłę do przemiany wszystkich sfer życia. Znowu obserwujemy, jak wyobraźnia sprawia, że to, co wyobrażalne, staje się możliwe, a to, co możliwe, staje się rzeczywiste.

Pragnienie stania się kobietą okazuje się dla Heinricha realne. Rozpoczęcie nowego życia jest możliwe dzięki podjęciu działania. Aby stać się kobietą, Heinrich musi się przede wszystkim przebrać: „Druga notatka była listą wszystkich rzeczy, jakie, począwszy od kredki do ust, będzie musiał kupić następnego dnia”⁴³⁵. Udając, że jest kobietą, Heinrich staje się nią w przestrzeni społecznej. W opowiadaniu postać dalej ma na imię Heinrich, ale inni zwracają się do niego jak do kobiety. Oboczność w użyciu zaimków podkreśla pewną ambiwalencję. Gdyby za Kazimierą Szczuką przyjąć, że dla zwykłej kobiety „[p]rzywdzianie sukni i wystąpienie na balu to przebranie doskonałe – takie, w którym kobieta w blasku jednej nocy może zaprzeczyć wszystkiemu, co ją naznacza i określa na co dzień”⁴³⁶, to w wypadku Heinricha przeciwnie, doskonałe przebranie faktycznie czyni z niego kobietę. Przemienia go w istotę pełną, zrealizowaną i akceptowaną społecznie. Nie pada na nas blask jednej nocy,

⁴³⁴ Ibid., s. 95 (podkreślenie A.C.P.).

⁴³⁵ Ibid., s. 94.

⁴³⁶ K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*. eFKa, Kraków 2001, s. 185.

który nic po sobie nie zostawia. Mamy do czynienia z trwałą metamorfozą, dzięki której bohater nareszcie czuje się dobrze we własnej skórze. Innymi słowy maska, która miała kryć, w rzeczywistości odkrywa, ujawnia, kształtuje nową tożsamość bohatera.

Wywrotowy akt Heinricha można by nazwać za Newton podwójnym odwróceniem (o tym, że dalszy ciąg opowieści komplikuje sprawę, mowa będzie dalej):

W swoim najbardziej złożonym wydaniu [*drag*] jest podwójnym odwróceniem, które oznajmia: „wygląd jest złudzeniem”. Przebranie to mówi [...]: „mam kobiecy wygląd «zewnątrzny», lecz moja istota «wewnątrz» [ciała] jest męska”. Jednocześnie symbolizuje ono przeciwne odwrócenie: „mam męski wygląd «zewnątrzny» [ciało, płeć], lecz moja istota «wewnątrz» [moje Ja] jest kobieca”⁴³⁷.

Ciekawy to paradoks: „natury seksualnej” Heinricha może nie da się określić do końca, ale na pewno nie jest ona narzuconą męską heteroseksualnością. Możemy uznać więc, że jego dotychczasowe istnienie jako „mężczyzny” było maską. Aby ją jednak zdjąć, Heinrich musi założyć inną maskę, maskę kobiecości. Pozory kłamią, ale w końcu stają się realnością. W tym wypadku przebranie nie służy po to, aby zakryć, lecz po to, by wyjaśnić. Według Octavia Paza maska to coś, co myli się z twarzą. Zdaniem meksykańskiego pisarza cecha ta jest charakterystyczna nie tylko dla tego, co specyficznie kobiece, ale w ogóle dla tożsamości współczesnej. Dla Atxagi zaś mimetyzm jest nie tylko – jak dla Paza – „instynktownym sposobem ucieczki od niebezpieczeństwa i śmierci”⁴³⁸ (jak w przypadku Javiera, głównego bohatera opowiadania *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego*), lecz także szansą na rozpoczęcie nowego, bardziej autentycznego życia. Szansą na wyjście z szafy.

W wyniku metamorfozy Heinrich porzuca samotność, która chroniła go przed przemocą społeczeństwa, ale nie pozwalała mu osiągnąć pełni jako człowiekowi, bytowi społecznemu:

⁴³⁷ E. Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, 1972. Cyt. za: J. Butler, *Uwikłani w płeć*. Op. cit., s. 247 (podkreślenie A.C.P.)

⁴³⁸ „un recurso del instinto vital para escapar del peligro y la muerte” O. Paz, *El laberinto de la soledad*. Cátedra Letras Hispánicas, Madryt 1998, s. 179. *Labirynt samotności*. Tłum. Jan Zych. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 44.

Tradycja Hegla łączy pragnienie z uznaniem: stwierdza, że pragnienie to zawsze pragnienie uznania i że każdy z nas konstytuuje się jako możliwy byt społeczny jedynie poprzez doświadczenie uznania⁴³⁹.

Dla Heinricha jedyną szansą na uznanie, jedynym rozmówcą nadającym sens jego istnieniu była siostra. Bez niej jego życie jest zawieszone w powietrzu, pozbawione treści. Dzięki przemianie, której uległ, „[p]ierwszy raz w swoim życiu miał ochotę wejść między ludzi”⁴⁴⁰. Udaje mu się wreszcie zintegrować ze społeczeństwem, odczuć przyjemność z relacji z innymi ludźmi. Czuje się spełniony zawodowo – od czasu do czasu występuje w klubie w dzielnicy St. Pauli – i poznaje miłość: „Walter był jego pierwszą miłością i może dlatego miłością bez granic, wyłączną, która pochłaniała go całkowicie. Nic nie istniało poza tymi czarnymi oczami”⁴⁴¹.

5. Margarete i Heinrich: błędne koło (braku) determinizmu

Mimo że w pewnym momencie opowieści byliśmy świadkami dobrowolnej rezygnacji narratora z ciągłego wtrącania się w opowiadane wydarzenia, w tym miejscu znowu staje się on widoczny – pojawia się w niepokojącym komentarzu metanarracyjnym: „Ale Heinrich mylił się. Jego życiu daleko było do powieści-sagi, składającej się z piętnastu, dwudziestu, czy czterdziestu rozdziałów. Było raczej krótkim opowiadaniem, zdążającym do swego zakończenia”⁴⁴². Narrator przypomina nam zatem, że jesteśmy tylko czytelnikami fikcyjnej historii, w którą zdążyliśmy się już zanurzyć, jakby była autentyczna. Znowu zaczyna podkreślać sztuczność tekstu i przy okazji być może próbuje sygnalizować jego enigmatyczny charakter. Aby zrozumieć tekst, trzeba go przecież zinterpretować. Czy to znaczy, że należy go zamknąć w nowej narracji, nadającej mu sens całkowity?

Wydaje się, że ponowne pojawienie się narratora ma prowadzić ku interpretacji opowiadanej historii w kategoriach tradycyjnej baśni. Dlatego kiedy podkreśla on

⁴³⁹ „La tradición hegeliana enlaza el deseo con el reconocimiento: afirma que el deseo es siempre deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se construye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento”. J. Butler, *Deshacer el género*, s. 14 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁴⁰ B. Atxaga, *Obabakoak* s. 95.

⁴⁴¹ Ibid. (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁴² Ibid., s. 96.

całkowite poddanie się Heinricha miłości – co okaże się przyczyną tragicznego rozwiązania – mówi:

I może nawet z jego własnej winy, ponieważ pogrążywszy się wówczas całkowicie w swojej miłości, zapomniał zupełnie o swojej jedynej siostrze, Margarete, i zasłużył tym samym – zgodnie z nieubłagany prawem, jakie stosuje się w baśniowych opowieściach względem postaci, która nie spełniła danej obietnicy – na surową karę przeznaczenia⁴⁴³.

W tradycyjnej baśni bohater otrzymuje na początku zakaz, który później łamie. Natomiast we współczesnej wersji baśni autorstwa Atxagi zakaz pochodzi z wnętrza bohatera, a nie z zewnątrz: „I jego poprzednia decyzja została przypieczętowana tą obietnicą”⁴⁴⁴. Dokładnie tak samo się dzieje z oczarowaniem i przemianą magiczną. Efekt magicznego oczarowania przestanie działać, jeżeli bohater przekroczy zakaz, który sam uznał za własny. I rzeczywiście tak się dzieje: gdy Heinrich zdaje sobie sprawę, że zapomniał o siostrze, dochodzi do niekorzystnego zwrotu, który prowadzi do tragicznego zakończenia.

Wielokrotna interwencja narratora umożliwia podwójną interpretację: z punktu widzenia tradycyjnej baśni – zgodnie z jej zamkniętym schematem – Heinrich jest skazany na karę, a zatem jego losem rządzi determinizm. Baśń, tak samo jak mit⁴⁴⁵, zakłada pewien porządek świata. Mit zostawia to, co przypadkowe, na boku. W tej perspektywie folklor jest więc źródłem prostych schematów symbolicznych, oznaczających jakieś wartości i zachowania, które mają utrwaląć konkretny porządek społeczny i co z tym idzie, konkretną wizję świata.

Ale ten zasadniczy porządek ustalony przez baśń tradycyjną jest jednak tropem fałszywym. Wydaje się oczywiste, że Atxadze schemat baśni nie wystarcza. Przekracza go i zmienia, ironicznie się nim bawi, modyfikując w ten sposób jego znaczenie. Heinrich nie jest zamknięty w kulturze baśni tradycyjnej. Literatura jest tutaj dyskursem warunkującym jego zachowanie, ale nie determinującym go kompletnie. Bohater wyłania się z dyskursu tradycji ustnej i pisanej i zostaje przez ten dyskurs określony. Współcześnie jednak determinizm baśniowo-mityczny przestaje być jedynym kluczem interpretacyjnym.

⁴⁴³ Ibid., s. 96 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁴⁴ Ibid., s. 94.

⁴⁴⁵ O czym pisze Octavio Paz w *Labiryncie samotności*. Op. cit.

Podobnie przemiana uzyskuje w opowiadaniu inne, nowe znaczenie, ponieważ została umieszczona w nowym kontekście. W przypadku Heinricha przebranie i maska spełniają funkcję bardzo skomplikowaną. W tekście Atxagi to elementy mające wzór pierwotny: Margarete. Istnieje więc kopia i oryginał. Zmieniając się w kobietę, Heinrich staje się kopią innej kobiety, chociaż od chwili transformacji czuje się ze sobą o wiele mocniej związany niż kiedykolwiek wcześniej. Jest zarazem prawdziwy i fałszywy. Jak zauważa Kazimiera Szczuka, istotą kobiecości jest „gra w kobiecość”, „radość iluzji, ekstaz[a] bycia czystą fikcją”⁴⁴⁶. W tym wypadku jednak gra nie ogranicza się tylko do pozorów. Przez wyobraźnię, marzenie, symulację Heinrich coraz bardziej zbliża się do tego, czym chciałby być – do swojego ideału. Jest tak jak w filmie *Wszystko o mojej matce* Pedro Almodóvara, w którym Agrado, transeksualista po wielu operacjach plastycznych, mówi: „Każda kobieta jest tym bardziej autentyczna, im bardziej jest podobna do tego, co sobie wymarzyła”⁴⁴⁷. W przypadku opowieści Atxagi sensu kopii nie wyczerpuje odniesienie do oryginału, wzoru kobiecości, Margarete. Z kopią wiążą się także wolność i dwuznaczność, a więc cechy, które w przeszłości charakteryzowały relacje między rodzeństwem.

Grę oryginału i kopii z wyobraźnią, fikcją można interpretować jako metaforę literatury. Ona także jest grą, sztucznością – jak pokazuje narrator ujawniający się w opowiadaniu. Jednak poprzez mnogość masek, poprzez pozór mimetyzmu, narracji naśladowującej rzeczywistość możemy wejść w głąb rzeczywistości i ludzkiej istoty. Jednocześnie fikcja – literacka lub inna – może w końcu okazać się niebezpieczna, wiedzie bowiem w obszar tego, co nie podlega kontroli, jest nieprzewidywalne. Atxaga pokazuje obie strony tego zjawiska: z jednej strony świat marzenia, fikcji literackiej jest punktem wyjścia ruchu emancypacyjnego; z drugiej strony literatura to sfera możliwej grozy. Nadmiar wyobraźni, niepokój, ciekawość świata mogą źle się skończyć dla śmiałka gotowego przekroczyć pewne granice. I faktycznie, wielu bohaterów *Obabakoak* spotyka nieszczęście. Są to ludzie żyjący w stanie izolacji, niespokojni, niegodzący się z otaczającą ich rzeczywistością. Szukają dalej – poprzez wyobraźnię, wiedzę lub literaturę. Na przykład młody Esteban Werfell dzięki korespondencji z dziewczyną z Hamburga pójdzie w końcu na uniwersytet, opuszczając wieś Obaby. Z kolei jedynym kontaktem ze światem zewnętrznym i własnym stanem ducha młodej nauczycielki z opowiadania *Post tenebras spero lucem*, mieszkanki tej samej miejscowości, są listy łagodzące jej samotność. Jest wreszcie pisarz spędzający kilka miesięcy w miasteczku Villamediana, który budzi ciekawość wszystkich

⁴⁴⁶

K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Op. cit., s. 192.

mieszkańców, ponieważ należy do innego świata. Samemu Heinrichowi w społecznej izolacji udało się wytrwać wiele lat dzięki korespondencji z siostrą. Większość postaci *Obabakoak* to postaci społecznie izolowane, dla których wyobraźnia i pisanie to jedyny sposób, by uciec od samotności i aby połączyć się ze sobą.

Wyobraźnia pozwala zatem wkroczyć w sferę wolności poszerzającej horyzonty. Zarazem jednak sprawia, że przekroczenie granic tej wolności może się okazać niebezpieczne. Opowiadanie *Margarete i Heinrich, bliźniaki* kusi interpretacją zamkniętą, kusi, aby znaleźć jego ostateczny sens. Może dlatego narrator od początku podkreśla, że znajdujemy się w sferze fikcji i zabawy. Byśmy nie wpadli w pułapkę całościowej interpretacji, jak to się przydarzyło sędziemu, autorowi drugiego listu, i przede wszystkim Heinrichowi, który zapomniał o swej siostrze.

Po przemianie Heinricha w kobietę przebranie staje się jednocześnie prawdą i czystą fantazją: „Mgła, ta mgła, która go otaczała i na której budował swoje życie, zaczęła rozwiewać się pewnego wieczoru”⁴⁴⁸. Złudzenie – marzenie, by być Margarete – prysnie, a wraz z nim zniknie szczęście. Heinrich wkracza na drogę odwrotną do tej, którą szedł do tej pory. Klęski nie spowodują jednak, jak można by się spodziewać, negatywnych reakcji społecznych na niego i jego kobiecość. Gdy zapomni o obietnicy, która spowodowała proces transformacji, czar przestanie działać: Heinrich nie pamięta, że bawi się, gra w pewną grę – grę mimesis. Zgodnie z teorią Schillera⁴⁴⁹ literatura jest przestrzenią wolności dopóty, dopóki nie zapominamy, że jest sferą naśladowania. Heinrich zapomina, że bawi się w bycie Margarete, i w ten sposób traci wolność związaną z byciem w obszarze nieokreśloności, sferze pomiędzy Margarete a Heinrichem. Zostaje zamknięty w tożsamości Margarete i traci swobodę tworzenia tożsamości własnej.

Gwizd pociągu w nocy wydaje się budzić go z marzenia, w którym żył do tej pory: „Ten przejmujący gwizd był tylko pewnym sygnałem, przekazem właściwie bez znaczenia, jemu jednak wydał się jakimś śpiewem, jakąś ponurą i władczą muzyką”⁴⁵⁰. Heinrich „wytłumaczył swoje zachowanie skojarzeniem z okolicznościami śmierci siostry”⁴⁵¹. Teraz, gdy znowu o niej pamięta, zostaje w niej „zamknięty”. Od tej pory chodzi nocami po mieście

⁴⁴⁷ (Tłumaczenie A.C.P.)

⁴⁴⁸ Ibid., s. 96 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁴⁹ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa 1972.

⁴⁵⁰ Ibid., s. 96.

⁴⁵¹ Ibid.

jak lunatyk, aby słuchać gwizdu pociągów. „Stało się [to] rytuałem każdego dnia”⁴⁵², „Nie mógł oprzeć się sile przyciągania tego śpiewu”⁴⁵³. Jeden rytuał stał się źródłem pierwszej zmiany w jego życiu, drugi, przypominający obcowanie z niebezpiecznie pociągającym śpiewem syren, zmusił go do kolejnej metamorfozy: „W życiu Heinricha nie błyszczała już radość pierwszych dni zamiany. Znow stał się małowymny”⁴⁵⁴. Towarzyskość, która wybuchła po przemianie, zostaje zastąpiona pierwotną izolacją: „potrzebuję trochę samotności”⁴⁵⁵ – mówi do swego ukochanego.

Odmiany i przemiany charakteru obojga bohaterów opowiadania są zasadniczym kluczem do jego interpretacji. Jak już wspominałam, Margarete i Heinrich od początku są przedstawiani jako zamknięta całość, nacechowana jednak wyjątkową wolnością, pozostawiająca możliwość gry. Możemy o tym wnosić z faktu, że oboje idealnie się dopełniają, co w dużej mierze jest efektem odmienności ich charakterów: Margarete „miała dwadzieścia cztery lata [...] była dziewczyną o jasnych blond włosach i charakterze bardzo różniącym się od jego charakteru, była bardzo wesola, lubiła się bawić”⁴⁵⁶. Heinrich jest poważny, Margarete natomiast wesola. Ten opis elementów przeciwnych i zarazem dopełniających się wyznacza strukturę opowiadania. Śmierć Margarete burzy równowagę. Aby przywrócić utraconą harmonię, Heinrich będzie musiał w sposób symboliczny i osobisty odzyskać siostrę. Zgodnie ze strukturą bajki magicznej według Proppa⁴⁵⁷ śmierć Margarete jest brakiem powodującym działanie. Atxaga jednak poprzez swoją grę intertekstualną interpretuje na nowo bajkę i burzy jej pierwotne znaczenie. Paradoks polega na tym, że – i stąd tytuł tej części mojej pracy – podwójna śmierć i odrodzenie prowadzą do nowej śmierci, tym razem być może definitywnej: śmierci Heinricha. To rodzaj hermeneutycznego koła, które w dodatku okazuje się otwarte na rozmaite interpretacje.

Pytanie zadane w noc rytualnej ceremonii pożegnania siostry – „Jak mogłaś nie widzieć pociągu, Margarete?” (tak samo jak inne zdania wypowiedziane przez Heinricha przy tej okazji) – ma ukryty sens. Stanowi dla czytelnika pułapkę. Inicjuje ciąg wydarzeń, będąc jednocześnie wyzwaniem wymagającym odpowiedzi. Dlatego, tak jak listy od sędziego z Bawarii, zaznacza ono początek i koniec wydarzeń. Pytanie Heinricha można sparafrazować

⁴⁵² Ibid., s 97 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid., s. 93 (podkreślenie A.C.P.).

następująco: Dlaczego umarłaś? Dlaczego w taki sposób? Odpowiedź na nie jest kluczem otwierającym kolejne drzwi interpretacji tekstu. Kiedy Heinrich dostaje drugi list, wie już, że będzie w nim informacja o samobójstwie siostry: „Heinrich podarł list i wrzucił go do kosza. Nie potrzebował tego potwierdzenia. Potem, być może ostatni już raz, poszedł w stronę dworca”⁴⁵⁷. Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób Heinrich postępuje z listami: albo o nich zapomina, albo ich nie otwiera. Dlaczego? Czyżby bał się słowa pisanego? Może woli nie znać słów zamykających w sobie interpretację losu jego siostry i pozwala narratorowi pozostawić zakończenie otwarte? Czy gdy po raz ostatni idzie na dworzec, robi to, aby spotkać śmierć? Czy żeby uwolnić się od traumy, wrócić do zabawy i unikać los siostry? Być może dostrzega niebezpieczeństwo literatury i rezygnuje z zapoznania się z listem sędziego.

Najbardziej oczywista interpretacja wiąże się jednak z kolistą strukturą opowiadania. Istnienie jednego bliźniaka w drugim, jednego obok drugiego, w symbiozie, łączy oboje wspólnym losem. Margarete nosiła w sobie swego brata, tak jak Heinrich nosił w sobie ją. Była wesoła i towarzyska, ale w końcu popełnia samobójstwo. Można więc przypuszczać, że w pewnym momencie swego życia stała się Heinrichem – to jest osobą smutną i samotną. Z drugiej strony Heinrich, będąc swoją siostrą, staje się wesoły i towarzyski. Czeką go jednak ten sam los, co Margarete: samobójstwo. Stając się faktycznie Margarete, Heinrich musi przebyć dokładnie tę samą drogę, co ona. Tak jak w lustrach stojących naprzeciwko siebie obraz jednego odbija się w drugim w nieskończoności, tak że ginie obraz pierwotny, tak też kopia i oryginał zlewają i się mylą. Właśnie dlatego bohater znał z góry treść drugiego listu. Tam jest potwierdzenie i rozwiązanie zagadki jego życia.

Czy można w takim razie mówić tu o determinizmie czy raczej kulistości losu w opowiadaniu? Tak, jeśli uznamy, że bliźnięta stanowią nacechowaną wewnętrzną wolnością idealną całość, która musi narodzić się znowu, aby w drugiej części opowiadania Heinrich mógł odzyskać harmonię. Ale jak już wspomniałam, przy interpretacji tekstu Atxagi nie można odrzucać innych możliwości. Zarówno narrator – pisarz w granicach opowieści – jak i autor – pisarz poza opowieścią – wybierają ambiwalencję. Formuły językowe, służące do wyrażania stanu wątpliwości charakterystycznego dla literatury fantastycznej, powodują wahanie czytelnika co do faktów w świecie przedstawionym: „Potem, być może ostatni już

⁴⁵⁷ Cyt. za: A.R. Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*. Alianza Editorial, Madryt 2004 (1), 2005 (2), s. 42.

⁴⁵⁸ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 97 (podkreślenie A.C.P.).

raz, poszedł w stronę dworca”⁴⁵⁹; „I ta przyszłość, w którą wierzył, była jak gdyby gotowa przyznać mu rację”⁴⁶⁰; „I może nawet z jego własnej winy”⁴⁶¹. W ten sposób tekst zostaje otwarty na wiele możliwych interpretacji z wyłączeniem fatalistycznej.

Dobrze widać to w kontekście całego zbioru. Los Heinricha jest tak samo tragiczny, jak narratora i bohatera historii *W poszukiwaniu ostatniego słowa*. O ile w wypadku Heinricha podejrzewamy, że umiera, o tyle w wypadku pisarza – bohatera sądzimy, że traci on rozum. Możemy sądzić, że obaj zanadto dali się ponieść wyobraźni. I znów działa zasada, zgodnie z którą literatura to fascynacja, oczarowanie podobne do tego, jakie stało się udziałem Heinricha. Równocześnie jednak, jeśli za daleko wykroczy się poza pewne granice, literatura może okazać się wyrokiem śmierci. Pojawia się temat szaleństwa, który wywołuje postrzeganie literatury jako odchylenia od normy. Jednak los obu bohaterów umyka jednoznacznej interpretacji: wątpliwość pierwsza bierze się stąd, że nie do końca jesteśmy pewni, czy Heinrich faktycznie popełnia samobójstwo, druga zaś wynika z tego, że pisarz-bohater kończy swe dni w nieokreślonym obszarze szaleństwa.

Ale pozostawmy niebezpieczeństwa związane z literaturą na boku, bowiem fakt, że wyobraźnia i marzenie o tym, by zamienić się w kobietę, znajdują urzeczywistnienie, umożliwiając Heinrichowi zdomowienie w życiu⁴⁶² – nawet jeśli tylko w sferze fikcji literackiej – ma znaczenie kapitalne. Tekst Atxagi sam w sobie stanowi ogniwo w łańcuchu wywrotowych aktów, o których wspomina Judith Butler i które, przez powtarzanie, umożliwiają nowe koncepcje tożsamości. Podmiot ciągle tworzy się poprzez działania: sprawca działań „jest [...] coraz to inaczej konstruowany czy konstruowana w czynach i poprzez nie”⁴⁶³. W dodatku działania te, powtarzając się, „staj[ą] się kulturowo zrozumiał[e]”⁴⁶⁴. Literatura, tworząc i przedstawiając nowe wzory dla jednostek, działa tu jako jeszcze jeden środek do otwierania nowych sposobów rozumienia rzeczywistości i samych siebie.

W związku z tym, można uznać, że sam tekst Atxagi – tak samo jak słowa Heinricha w rytuale – działa jak akt performatywny. Wypowiedź baskijskiego autora to działanie przekształcające rzeczywistość: akceptację transeksualisty w latach 30. XX wieku

⁴⁵⁹ Ibid., s. 97 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁶⁰ Ibid., s. 95 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁶¹ Ibid., s. 96 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁶² Według koncepcji Butler.

⁴⁶³ J. Butler, *Uwikłani w płęć*. Op. cit., s. 255.

⁴⁶⁴ Ibid., s. 261.

przedstawia on jako coś całkowicie naturalnego⁴⁶⁵. Wydaje się to szczególnie ważne, ponieważ „specyficzne formy, które przybiera wolność, zależą od warunków społecznych rządzących ludzkimi możliwościami w danym momencie”⁴⁶⁶. Jak zaznacza Butler, „nikt nie osiąga autonomii bez pomocy lub wsparcia jakiejś wspólnoty, zwłaszcza gdy dokonuje wyjątkowo trudnego i odważnego wyboru”⁴⁶⁷. Atxaga poszerza zakres kulturowych i społecznych pojęć przez akt pisania. Warto przypomnieć, że zbiór *Obabakoak* został po raz pierwszy opublikowany dwadzieścia lat temu (w 1989 roku), w czasie trwania w Hiszpanii procesu przemian społecznych, pod koniec dekady tzw. *movida madrileña*.

Stając się Margarete, kobietą, Heinrich robi to samo, co literatura – jego akt ma charakter zasadniczo mimetyczny, niemożliwy do kompletnego spełnienia. Zapominając o siostrze, traci kontakt z rzeczywistością, z tą rzeczywistością, którą ma zamiar naśladować. Tak samo jest z pisarzem: jeśli zanurzywszy się w świecie literatury, straci kontakt z rzeczywistością, wpadnie w pułapkę, głęboką przepaść, z której może nie być w stanie się wydostać. Przepaść, która może stać się źródłem szaleństwa.

6. Literatura jako mimesis samej literatury

Zbiór *Obabakoak* ma wyraźnie metaliteracki charakter. W swojej książce Bernardo Atxaga problematyzuje granice między fikcją a rzeczywistością, przedstawiając literaturę jako sztuczność, która chce stać się autentycznością, i zarazem jako mimesis samej literatury. Jakby chciał powiedzieć: „Pozory mylą, ale w końcu tylko one są prawdziwe”. Kiedy kopia zapomina o oryginale, kiedy zacierają się granice, a my gubimy się w kolejnych warstwach fikcji i możliwych rzeczywistości, wkraczamy na śliski grunt. Atxaga jednak na tym nie poprzestaje – pokazuje nam także, że literatura jest otwarciem, źródłem fascynacji, sposobem urzeczywistnienia marzeń, drogą wiodącą ku nieoczywistości.

W *Obabakoak* sztuczność literatury została pokazana za pośrednictwem tropów intertekstualnych i metody plagiatu. Jak już wspominałam, motywy tradycyjnej baśni, z których Atxaga korzysta w opowiadaniu *Margarete i Heinrich, bliźniaki*, zostały zanurzone w nowym kontekście i zmieniły swe pierwotne znaczenie, poszerzyły je w wielu kierunkach.

⁴⁶⁵ Odwrotnie niż w wypadku Javiera z opowiadania *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego*.

⁴⁶⁶ “las formas específicas que toma la libertad dependen de las condiciones sociales que rigen las opciones humanas en un determinado momento”. J. Butler, *Undoing gender*. Op. cit., s. 131 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁶⁷ „nadie logra la autonomía sin la asistencia o el apoyo de una comunidad, especialmente si se hace una elección valiente y difícil”. Ibid., s. 115 (tłumaczenie A.C.P.).

Taki zabieg pozwala zatrzeć granice między literaturą tradycyjną a współczesną, pojawia się gra intertekstualna, znaczenia zaś mają charakter otwarty, są konstruowane od nowa przy każdej lekturze.

Jak stwierdza Olarizegi, przywołując myśl T.S. Eliota: „Atxaga przypomina nam, że każdy tekst jest wpisany w daną tradycję literacką – pisanie jest pochłanianiem i repliką poprzedniego literackiego habeas”⁴⁶⁸. W chwili pisania autor wybiera elementy tradycji ustnej i pisanej, ale jednocześnie przekracza granice tego, co można powtórzyć. Jak wspominałam, baśń i mit to formy poszukiwania pewnego porządku w świecie, a tradycja ustna to próba kontroli nad grozą chaosu. Atxaga prowadzi nas fałszywym tropem w kierunku pewnego finału, mimo że w istocie jego dzieło jest wszystkim, tylko nie próbą finalnego uporządkowania świata. Autor chce pokazać nieporządek, który rządzi światem, pomnażając go. Nie jest to więc sztywny i zamknięty determinizm. Literatura, tak jak życie, stanowi mieszaninę przypadkowości i woli, o czym pisałam na początku tego rozdziału. To obszar wolności, w którym nie wolno zapomnieć, że bawimy się mimesis. Jeśli o tym zapomnimy, zostaniemy w nim zamknięci. Literatura to sfera wolności... ale też drzwi wiodące do szaleństwa. Dobrze pokazuje to historia Carlosa w książce Atxagi *Lista szalonych i inne abecadła*, który tak samo jak pisarz-bohater *W poszukiwaniu ostatniego słowa* „nie wrócił z własnego świata, w jego głowie już nigdy więcej nie zapaliły się światła”⁴⁶⁹.

Kolejny kontekst gry między oryginałem a kopią stanowi plagiat. *Obabakoak* to także akt performatywny w rozwoju literackiego języka baskijskiego. W języku tym praktycznie nie istniała literatura, dopóki pokolenie Atxagi nie wzięło się do pisania. Wykorzystujący plagiat, akt pisania staje się zabawą świadomą swych reguł i celów. Może w niej chodzić również o „takie powtarzanie, które prowadziłoby do radykalnego namnożenia kulturowych płci i następnie destabilizacji tych właśnie norm, na których powtarzanie się opiera”⁴⁷⁰. Tej destabilizacji – powtórzmy – Atxaga poddaje po wielokroć gatunki literackie i ludzkie ciało.

7. Dwa przeciwstawne światy: Obaba i Hamburg

Lokalizacja opowiadań *Obakoak* pełni moim zdaniem funkcję symboliczną. Ogniskami opowiadanych w książce historii są wieś Obaba i niemiecki Hamburg – dwa

⁴⁶⁸ M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit., s. 103.

⁴⁶⁹ “no regresó de su mundo, las bombillas de su cabeza no se volvieron a encender” B. Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos*. Siruela, Madryt 1998, s. 243 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷⁰ J. Butler, *Uwikłani w pleć*. Op. cit., s. 263.

przeciwnie bieguny narracyjnego wahadła. Każde z nich „jest specjalnym kosmosem dyskursu, znaczenia i doświadczenia. Każdy świat z pewnej perspektywy wydaje się odchylony, niezwykajny, inny”⁴⁷¹. Właśnie tego, co niezwykle, szuka w obu miejscach Atxaga.

I tak rozumienie tożsamości i odchylenia od normy będą zupełnie odmienne na wsi i w wielkim mieście. To, co w jednym miejscu jest uznawane za patologię, w drugim może wcale nie występować lub nosić zupełnie inną etykietkę. Jak tłumaczy Atxaga w *Liście szalonych i innych abecadłach*, ta sama rzeczywistość psychiczna w Obabie będzie się nazywała „lenistwem”, w wielkim mieście natomiast „depresją”, ponieważ rzeczy „nie mają znaczenia same w sobie; ich znaczenie wynika z procesów interakcji interpretacyjnej”⁴⁷² i w wielu przypadkach „proces nadawania etykietek ustanawia zjawisko”⁴⁷³.

Świat Obaby, ze swoimi ludowymi przekonaniami, jest „światem starym, którym nie rządzi przyczynowość logiczna, tylko magiczna”⁴⁷⁴. W tym świecie wciąż aktualny jest tradycyjny styl życia, biegunowo odmienny od stylu życia w Hamburgu. Jak zauważyli liczni krytycy, Obaba jest „miejscem wyobrażonym, mającym źródło w baskijskiej tradycji ustnej”⁴⁷⁵. W Obabie ogromną rolę odgrywa natura. Zupełnie inaczej jest w Hamburgu – sfera sztuki i nauki oraz wielkomiejska anonimowość pozwalają tam, jak już pokazywałam, na emancypację jednostki. Wielkie miasto – powtórzmy – jest więc obszarem kultury, dyskursu grafemicznego i psychoanalizy, jak trafnie zauważa Olaziregi⁴⁷⁶.

„Znaczenia zakorzeniają się w specyficznych historycznych momentach”⁴⁷⁷. I chociaż historia Heinricha i Margarete w Hamburgu rozgrywa się w konkretnym momencie – jesienią 1934 roku – to wszystkie opowiadania, które dzieją się w Obabie, są, jak mówi Olaziregi, nieokreślone z czasowego punktu widzenia. Wydaje się natomiast, że – jak zaznacza sam pisarz – okres ten można nazwać „starymi czasami”⁴⁷⁸.

⁴⁷¹ “[c]ada uno de estos mundos es un universo especial de discurso, significado y experiencia. Cada mundo, desde alguna perspectiva, es desviado, inusual o diferente” A.R. Lindesmith et alt., *Psicología social*. Op. cit., s. 527 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷² “no tienen significado en sí mismas o por sí; sus significados emergen de los procesos de interacción interpretativa” Ibid., s. 528 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷³ “[e]l proceso de etiquetamiento constituye el fenómeno” Miller i Holstein, cytowani przez Lindesmitha (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷⁴ “un mundo antiguo en el que no rige la causalidad lógica sino la mágica” M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit., s. 43 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷⁵ “lugar imaginario que tiene su origen en la tradición oral vasca” Ibid., s. 77 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷⁶ Ibid., s. 100.

⁴⁷⁷ “significados se arraigan en momentos históricos específicos” A.R. Lindesmith et alt., *Psicología social*. Op. cit., s. 528 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁷⁸ B. Atxaga, *El mundo de Obaba*: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba

Tak więc Hamburg to w *Obabakoak* sfera kultury, nauki, psychoanalizy, cywilizacji, miejsce, gdzie dzięki anonimowości możliwa jest wolność i emancypacja jednostki. Baskijska wieś Obaba to natomiast obszar tradycji ludowej, ustnej, świat mitów, który jednocześnie oznacza alienację jednostki niebędącej w stanie ani przyjąć, ani zakwestionować starych zasad.

Odchylenie od normy będzie zatem miało znaczenie zupełnie inne w obu tych miejscach. Zobaczmy, jak przedstawia się ono w mitycznej baskijskiej wsi.

8. Inność w opowiadaniu *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego*⁴⁷⁹

Z głębi lasu wynurza się duże zwierzę. Jego wygląd budzi podziw i zdumienie każdego, kto na nie patrzy. To biały dzik, którego dzikość wzbudza nienawiść i strach mieszkańców Obaby. Dzik jest, jak przypuszczamy, inkarnacją wiejskiego chłopca, bękarta imieniem Javier, któremu w ciągu krótkiego życia tylko dwie osoby okazały szacunek: starzec Matías i proboszcz Lizardi. Lizardi jest byłym jezuitą i autorem listu, który czytamy w opowiadaniu. Tragiczny los chce, aby właśnie ci dwaj zakończyli pełne męki życie niezwyklego zwierzęcia i może... Javiera, chłopca ze znamieniem na twarzy.

Trzej główni bohaterowie opowiadania *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego* – każdy w innym wieku, choć wszyscy w tym samym czasie: ksiądz, starzec i dziecko – stanowią uosobienie człowieka samotnego, żyjącego na marginesie społeczeństwa. Ich izolacja została pokazana także przestrzennie: ksiądz mieszka przy kościele, z którego wybiega za każdym razem, kiedy dzieje się coś nieprzewidzianego. Starzec i dziecko zaś mieszkają w karczmie – to miejsce symboliczne, miejsce, gdzie ludzie zatrzymują się przejazdem, tymczasowe schronienie dla przybyszów z zewnątrz. Rzecz jasna, ksiądz też jest osobą nie stąd. Religijny uczonek, „dzikie” dziecko i starzec, „który nie urodził się w Obabie”, w mikrokosmosie baskijskiej miejscowości przedstawiają w pewnym sensie inność.

Samotność, o której pisze Lizardi na początku swego listu, wydaje się cechą wspólną bohaterów opowiadania; we wszystkich trzech przypadkach mamy do czynienia z sytuacją jawnej opozycji: jednostka *versus* grupa społeczna. Jednakże to Javier, a później biały dzik przedstawiają inność w stopniu najwyższym – wydaje się niemożliwe, by w

⁴⁷⁹ Opowiadanie to nie zostało przetłumaczone na język polski, przełożył je więc na moją prośbę Tomasz Żukowski. Wszystkie cytaty pochodzą z jego tłumaczenia. Zob. aneks 2.

okresie naturalnej socjalizacji człowieka dziecko żyło z dala od rówieśników⁴⁸⁰. Poważny i milczący Javier wykazuje cechy charakterystyczne raczej dla dorosłego niż dla dziecka. Środowisko, w którym czuje się najlepiej, to przyroda stojąca w opozycji do cywilizacji. Javiera nazywa się „synem z jeżyn” – idiomatyczne określenie nieślubnego dziecka. Dzik również pojawia się zawsze sam. Chociaż próbuje zbliżyć się do ludzi, tak samo jak dziecku nie udaje mu się. Jego samotność jest dziwna, zwierzę jest naznaczone: ma fioletowe znamię na pysku. Olarizegi Alustiza uważa go za potwora. Plama na twarzy dziecka i znamię na pysku zwierzęcia dają do myślenia. Oboje, chłopiec i dzik, są istotami marginalizowanymi przez społeczeństwo, uciekają przed ludźmi do lasu, gdzie czują się bezpieczniej.

Dzieciństwo to w pisarstwie Atxagi jedna ze sfer inności. W opowiadaniu *Wyjaśnienie listu kanonika Lizardiego* proboszcz mówi o „tamnym świecie” dzieciństwa – jego naiwności i fantazji – traktując je jako przeciwstawne życiu dorosłych. Dorosłość to w zasadzie okres dojrzałości – osobistej i religijnej – wiek wiedzy, rozumu.

9. Dziecko-dzik: przemiana jako wątpliwość, która pozostaje

Zjawisko fantastyczne – przemiana Javiera w dzika – w liście Lizardiego zostaje przedstawione jako coś realnego i wiarygodnego. A mimo to czytelnik nie pozbywa się wątpliwości. Zresztą i kanonik ma chwile wahania. W liście do przyjaciela pisze: „czysta iluzja, powiesz, czyste majaki człowieka wyczerpanego i o słabych nerwach; sam powtarzam to sobie, kiedy przywołuję wszystko, co przeczytałem w uczonych książkach, albo to, czego wymaga od nas wiara”⁴⁸¹. Listu tego jednak nie wyśle.

Lizardi, który jest pobożnym i wykształconym człowiekiem, mimo wahań uznaje w końcu białego dzika za Javiera. Przyznaje rację Matiasowi, który utrzymuje, że mają do czynienia z metamorfozą: „słowa starca nie były czystym szaleństwem”⁴⁸². O ile wiemy, nie czyni tego jednak publicznie. Rzecz w tym, że to list do przyjaciela stanowi właśnie wyraz akceptacji dla przemiany, ale ponieważ nie zostaje wysłany, nie spełnia swojej funkcji. Innymi słowy, byłoby to świadectwo, gdyby nie fakt, że list nie został wysłany. Dlatego dopóki nie zostanie odnaleziony, nie istnieje ani w sferze prywatnej, ani w sferze publicznej. A przecież Camilo Lizardi nie tylko był świadkiem wydarzeń, lecz brał w nich

⁴⁸⁰ W tej kwestii warto sięgnąć po klasykę psychologii: *El desarrollo humano*. J. Nerval, t. XXI, Madryt 2006.

⁴⁸¹ B. Atxaga, *Obabakoak*, Op. cit., s. 95.

⁴⁸² Ibid., s. 87.

czynny udział, zabijając zranione zwierzę: „Bo w dodatku musiałem wziąć kamień i dobić go”⁴⁸³. Skoro zaś wierzy, że dzik jest Javierem po metamorfozie, jego działanie ma charakter zbrodniczy. Jest to więc także spowiedź człowieka, który według własnych przekonań popełnił grzech śmiertelny, choć zrobił to, aby dzik-dziecko więcej nie cierpiał(o). Dodajmy, że kanonik Lizardi czuje się winny także śmierci Matiasa, gdyż zgodził się, by ten zastrzelił cierpiące zwierzę/chłopca. Niewysłany list jest zatem spowiedzią, sposobem na przeżycie *katharsis*: ksiądz tłumaczy się, wyznaje swój grzech i przyjmuje na siebie współodpowiedzialność.

Nie zgadzam się z interpretacją badaczy, którzy twierdzą, że Javier jest nieślubnym dzieckiem księdza⁴⁸⁴. Wydaje się, że taka wersja spłyca opowiadanie Atxagi. Dla mnie przemiana dziecka w dzika to symbol izolacji kogoś, kto przez resztę grupy jest uważany za odmienca, kogoś innego. Najważniejszym tematem opowiadania jest samotność i fatum związane z marginalizacją.

W tej perspektywie metamorfoza jest symboliczną śmiercią bohatera, który przestał istnieć już wcześniej, na poziomie społecznym, ponieważ był przezroczysty dla mieszkańców wsi. Zarazem potęguje ona sugestywność realnej śmierci bohatera, która staje się symbolem wykluczenia, niemożliwości zdomowienia w życiu. Odebranie człowiekowi jego człowieczeństwa, utożsamienie go przez społeczeństwo ze zwierzęciem, niemożliwość integracji, niezbędnego uznania – wszystko to sprawia, że stajemy się pełnymi agresji „białymi dzikami”. Jeszcze zanim doszło do przemiany fizycznej, Javier już był martwy na poziomie relacji społecznych. W tym sensie można by nawet uznać polowanie na dzika za metaforę prześladowania chłopca w życiu codziennym⁴⁸⁵.

Ale metamorfoza nie dotyczy wyłącznie izolacji Javiera. Wszyscy trzej bohaterowie opowiadania są ze sobą związani innością i samotnością. Dlatego można powiedzieć, że gra luster, którą zapoczątkowuje przemiana chłopca, nie jest jedyna. Gry są różne: i Lizardi, i Matias w życiu dziecka dostrzegają własną marginalność. Związek emocjonalny między tymi trzema postaciami jest oczywisty, ale zostaje jeszcze potwierdzony przez fakt przyjęcia na siebie roli ojca przez starca oraz niewykluczone biologiczne ojcostwo księdza. Javier szuka schronienia na łonie „matki” natury, bardziej wielkodusznej wobec niego niż ludzie. Lizardi

⁴⁸³ Ibid., s. 95.

⁴⁸⁴ Olaziregi. Op. cit., s. 89.

⁴⁸⁵ Atxaga stwierdza: „Gdzie inni widzą konkurencję, ja widzę dramat”. “Donde otros ven competición, yo veo drama” B. Atxaga, *El mundo de Obaba*: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba (tłumaczenie A.C.P.).

zaszywa się w świecie kultury i wiary. Wszystko to jednak okazuje się niedostateczną ochroną. Całą trójkę spotka tragiczny los.

To, co tak naprawdę ujawnia list Lizardiego, to głęboki kryzys religijny, utrata podstawowych wartości, które do tej pory rządziły życiem kanonika. W opowiadaniu Atxagi jesteśmy więc świadkami dwu przemian: fizycznej, której podlega dziecko, i ideologicznej, której podlega autor listu. Ta druga wynika z pierwszej.

10. List Lizardiego a problem dominacji

Naiwność i łatwowierność dzieci są wzruszające. Jak pisze Lizardi w liście, dzieci wierzą w to, że kiedy jedenaście razy okrążą wiejski kościół, maskaron na wieży zacznie śpiewać. Ich przekonaniach nie odbiegają daleko od przekonań dorosłych, którzy akceptują tego typu przesady bez cienia wątpliwości: „przesady nie zniknęły z miejsc takich jak Obaba i tak jak gwiazdy zachowują blask na długo po śmierci prastare wierzenia...”⁴⁸⁶. Między dziećmi a dorosłymi z baskijskiej wsi widać zatem podobieństwo: wierzą w to, co magiczne lub nierealne. Od autora wiemy, że główną inspiracją do napisania tego opowiadania był folklor i popularne przesady⁴⁸⁷. Przeciwstawia się im – wiedzę i wiarą – dyskurs księdza w liście. Ta opozycja jednak szybko zostaje zakwestionowana, tak samo jak pojęcia normalności i nienormalności.

Narracja Lizardiego zrazu wydaje się opowieścią z pozycji dominacji. Narratorem jest tutaj były jezuita, który faktycznie pisze, jakby był misjonarzem. W pierwszej części listu Lizardi rozwodzi się – wykorzystując w tym celu różne środki retoryczne: obrazy, metafory itp. – nad własną koncepcją świata i życia. Przy okazji gani zachowanie mieszkańców wsi za barbarzyństwo oraz brak wrażliwości i litości w stosunku do zwierząt.

Możemy więc postrzegać Lizardiego jako kogoś w rodzaju osadnika, który za pomocą rozumu i logiki prowadzi ewangelizację i zarazem zasiewa ziarno wiedzy. Zdaniem księdza, *nota bene* bardzo oświeceniowego, w życiu ludzkim liczą się edukacja i nauka. Zgodnie z jego przekonaniem tym, co kieruje człowieka ku dobru, jest wiedza.

W liście Lizardiego on sam uosabia własne zasady – jest człowiekiem uczonym, wykształconym zarówno w dziedzinie rozmaitych nauk, jak i w religii. Jego pozycja –

⁴⁸⁶

B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 85.

społeczna, kulturowa, ekonomiczna – ma wpływ na formę dyskursu: proboszcz pisze stylem bardzo wyrafinowanym, charakterystycznym dla argumentacji doktrynalnej. Dyskursowi księdza przeciwstawia się prymitywizm mieszkańców Obaby. Lizardi mówi o nich niczym antropolog (sprzed epoki Lévi-Straussa) o mieszkańcach dzikiego plemienia.

W liście Lizardi opisuje tradycyjną, przedchrześcijańską kulturę Obaby. To w pisarstwie Atxagi nie przypadek: świat wsi bardzo go interesuje, fascynują legendy, „to, co dramatyczne” i „to, co nieszczęsne” w wiejskim folklorze⁴⁸⁸. Baskijski powieściopisarz jasno stwierdza, że jego opowiadania „mają źródło w społeczeństwie, w którym narracje mityczne, tak zwane «przesady», nadal tłumaczą (...) to, co się ludziom zdarza”⁴⁸⁹. W pisarstwie Atxagi mamy do czynienia z przywoływaniem rzeczywistości kulturowej, w której do dziś współżyją razem „cywilizacja” i „barbarzyństwo”, „stary świat, którym rządzi przyczynowość nie logiczna, tylko magiczna”⁴⁹⁰. Zdaniem autorki tej opinii, Olarizegi, dotyczy to także relacji przestrzennych. Z jednej strony mamy las (naturę) – obszar, do którego należy Javier – z drugiej zaś wieś. Ta opozycja stanowi leitmotiv całego zbioru *Obabakoak*: historia *versus* mit, pisanie *versus* oralność, Hamburg *versus* Obaba. To, co dzikie, jest sferą samotności, w przeciwieństwie do tego, co zamieszkane, społeczne.

„Kluczem [do interpretacji, A.C.P.] jest spojrzenie autora, jego sposób patrzenia na rzeczy”⁴⁹¹. Dotyczy to także autorów wewnątrz opowieści. I tak w słowach księdza stopniowo pojawiają się wątpliwości będące wynikiem zdarzeń, których był świadkiem. Życiowe doświadczenie zmieniło jego podstawowe idee, potwierdzając zasadę Ankersmita, że o rzeczywistości (tzn. historii) możemy mówić tylko z perspektywy doświadczenia (osobistego). W przypadku Camila Lizardiego widać zatem, że narracja, przedstawienie i doświadczenie są ze sobą ściśle związane. Poprzez narrację Lizardi staje się świadom transformacji, której sam podlega.

Powtórzmy: doświadczenie życiowe, relacjonowane w liście, prowadzi Lizardiego do osobistego i religijnego kryzysu. Jego myślenie ewoluuje, stopniowo traci charakter racjonalny. Kanonik chwytą się tego, co magiczne, a nie chrześcijańskie: „Nie powinienem

⁴⁸⁷ Jak mówi sam autor, za inspirację do tego opowiadania posłużyła zasłyszana przez niego historia o chłopcu zwanym Manueltxo, który został pogryzony przez wściekłego psa, po czym sam stał się psem. B. Atxaga, *El mundo de Obaba*: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba

⁴⁸⁸ B. Atxaga, *El mundo de Obaba*: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba

⁴⁸⁹ „tienen su raíz en una sociedad en la que las narraciones míticas, las llamadas «supersticiones» siguen explicando los hechos, las cosas que suceden a la gente”. Ibid. (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁹⁰ „un mundo antiguo en el que no rige la causalidad lógica sino la mágica”. M.J. Olarizegi Alustiza. *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit., s. 43 (tłumaczenie A.C.P.).

⁴⁹¹ „La clave está en la mirada del autor, en su manera de ver las cosas”. Ibid., s. 75 (tłumaczenie A.C.P.).

mówić, że zwierzę działało z wolą przestępstwa, wiem przecież, że nie wolno przypisywać zwierzętom władz, które należą się wyłącznie człowiekowi. A jednak odczuwam pokusę, żeby to uczynić⁴⁹². To, co przeżywa, przekonuje go, że rozum nie wystarcza, by stawić czoło zdarzeniom („nie potrafiłem odpowiedzieć na własne pytania⁴⁹³) i uniknąć końcowej tragedii. Z drugiej zaś strony wiara także wydaje się niewystarczająca. Wprawdzie kanonik pisze: „Z Bożą pomocą odgadłem, co się stało⁴⁹⁴, ale ta pomoc przychodzi za późno, by odwrócić fatalny los. Mimo że Lizardi dokładnie określa, czym są podstawowe zasady kierujące jego życiem – to nauka i wiara – w liście pojawiają się sprzeczności: „Także ja sam, muszę Ci to wyznać, miałem wątpliwości w tej sprawie⁴⁹⁵ lub „prosty kapłan nie ma prawa wątpić o tym, czego dowiodło tylu teologów i mędrców⁴⁹⁶. Na tym właśnie polega spowiedź księdza: na przyznaniu się do utraty wiary w religię i rozum. List jego jednak, jak wiemy, nie dociera do celu. Nigdy nie został wysłany.

Opowiadanie *Wyjaśnienie...* przywołuje stereotypowe opinie o wiejskiej, plebejskiej kulturze, ale tylko po to, aby je zakwestionować. Mimo że ludowe przekonania i przesady zostają przedstawione jako zabobon, czytelnikowi mówi się także, że „to, co zapowiedział Matias, spełniło się z dokładnością prorocstwa⁴⁹⁷. Te słowa księdza już nie kwestionują, ale potwierdzają przekonanie starca. Podczas ponownego spotkania Lizardiego z Matiasem kanonik akceptuje identyfikację Javiera z dzikiem, którą poprzednio podawał w wątpliwość. Tym samym Lizardi rezygnuje z dyskursu podkreślającego bezwzględną wyższość cywilizacji Zachodu: jakby za Saidem⁴⁹⁸ doceniał ważność starej, a mimo to wciąż użytecznej tradycji oralnej, plebejskiej, marginalnej wobec zwycięskich „oświeconych” z ich narracją unieważniającą przesady plebsu. U Atxagi dyskurs ten, „wielka narracja” tego rodzaju zostaje przechwycona przez narrację zewnętrzną, peryferyjną i marginalną, która działa według własnych praw i opiera się wpisaniu w kulturę uznawaną za wysoką. W ten sposób kanonik Lizardi zostaje wchłonięty w świat magicznych wyobrażeń ludowych. W wypadku Atxagi są one źródłem fascynującej inspiracji. Inspiracji przywołującej pamięć o nieszczęsnym, odepchniętym dziecku, które pragnęło stać się częścią wspólnoty.

Dyskurs, który pierwotnie miał legitymować wyższość kanonika, demaskuje niewystarczalność jego punktu widzenia. W opowiadaniu dochodzi do inwersji: uczony

⁴⁹² B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 86.

⁴⁹³ Ibid., s. 88.

⁴⁹⁴ Ibid., s. 94 (podkreślenie A.C.P.).

⁴⁹⁵ Ibid., s. 90.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Ibid.

zostaje wchłonięty przez kulturę, którą uważał za gorszą. Symbolicznie można byłoby to odczytać jako poddanie się kulturze pierwotnej. Jednakże w przypadku księdza klęska przekonania o wyższości własnej kultury bierze się stąd, że magia zaapelowała do jego sumienia. Lizardi czuje się współwinny śmierci dzika/dziecka: uwierzył w metamorfozę i sam niejako znalazł się w jej kręgu.

Skutkiem przemiany – powtórzmy – jest w opowiadaniu (choć nie tylko tu) zakwestionowanie tradycyjnych granic między kulturą wysoką i niską oraz kategorii marginalności. Centrum kultury i jej peryferie mieszają się albo łączą do tego stopnia, że ten, kto posiada wiedzę (= władzę według Foucaulta), zostaje zawładnięty przez mit. Inwersja ustanawiająca metamorfozę wkracza w kulturę wysoką. Zacierają się w ten sposób granice między dominującymi a podporządkowanymi. Tożsamość księdza zostaje naznaczona przez „innych”, „tych z Obaby” (czyli po baskijsku *Obabakoak*). W ten sposób ujawnia się koncepcja tożsamości postrzeganej w ciągłym ruchu. Działanie, który powoduje tę zmianę w opowieści Atxagi, to właśnie metamorfoza zmieniająca punkty widzenia postaci. Tak jak w *Alephie* Borgesa centrum staje się ruchome.

Przemiana kwestionuje tradycyjne granice między tak zwaną normalnością a tak zwaną nienormalnością, między Ja i innością. Ta inwersja funkcjonuje też w sposób symboliczny: w przemocy dzika i przemocy wobec niego, w stosunku mieszkańców wsi do relacji dziecko–dzik.

Ta rewolucja percepcji dotyczy każdego uważnego czytelnika dzieła Atxagi: wzbudza poczucie względności rzeczywistości. Proces zainicjowany przez metamorfozę nie kończy się w tekście. Pozostaje otwarty tak samo jak jego interpretacja. W odróżnieniu od baśni i tradycyjnej bajki współczesna metamorfoza przedstawia ciągle poszukiwanie i tożsamość ludzką w ciągłym ruchu. Zawsze jest ktoś, kto szuka. Atxaga nie bez powodu dał jednej z części swej książki podtytuł *W poszukiwaniu ostatniego słowa*. Główny bohater, pisarz, i jego przyjaciel szukają wyjaśnienia tajemnicy związanej z kolegą szkolnym z dzieciństwa.

11. (Meta)literatura i jej sztuczność: pomieszanie poziomów narracyjnych

Jak już zaznaczyliśmy, relatywizacja punktów widzenia jest możliwa dzięki rewindykacji w obszarze kultur marginalnych. Kwestionowany dyskurs, będący kontynuacją

⁴⁹⁸ E. Said, *Orientalizm*. Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.

tradycji Kartezjusza w filozofii zachodniej, stanowi próbę przekształcenia wszelkich przemian świata w idee klarowne, by wszystko stało się dla myślącego podmiotu zrozumiałe. W ten sposób – jak to krytycznie ocenia Derrida – wszystko, co Inne, ma się stać Tym Samym: narzucamy Innemu tożsamość na podstawie naszych własnych pojęć. Atxaga natomiast pokazuje luki w takim sposobie myślenia. Każda próba przedstawienia Innego^o okazuje się doświadczeniem niemożliwym. Intelktualista – w *Obabakoak* Lizardi – ponosi winę za to, że Innego tworzy się na podobieństwo (i w cieniu) Ja. Atxaga omija tę trudność, pokazując puste przestrzenie dyskursu Lizardiego, aby następnie zakwestionować sam dyskurs. To zadanie wypełnia narrator opowiadania.

Jednak metaliteracka gra różnych poziomów narracyjnych okazuje się w książce o wiele bardziej skomplikowana. Na pierwszym poziomie znajduje się więc kultura ludowa i życie codzienne mieszkańców Obaby, dostęp do nich mamy jednak tylko dzięki dyskursowi Lizardiego. Sam list kanonika został z kolei umieszczony w ramie narracji i komentarzy osoby, która go odnalazła i o nim opowiada. Ów nadrzędny narrator nie interesuje się metamorfozą Javiera, tylko dyskursem samego księdza. Jego słowa budują ramę opowiadania. Ono z kolei jest częścią zbioru *Obabakoak*. Taka jest struktura tekstów, z którą ma do czynienia czytelnik Atxagi. Ujawnia ona względność punktów widzenia. Buduje także relację dzieło–czytelnik.

„Chodzi o strategie, których [...] podstawą jest duplikacja i które podkreślają status samej literatury jako symulakrum. [Należy do nich na przykład: w]prowadzanie jednych opowiadań w drugie, przemieszanie jawy i snu, wykorzystanie sobowtórów”⁴⁹⁹. Motyw znalezionego rękopisu jest w literaturze dobrze znany⁵⁰⁰. Jest celowym utrudnieniem, które ma zaciemniać przebieg narracji i uwydatniać jej sztuczny charakter, sztuczność samej literatury. Innym sposobem zakłócenia lektury jest wskazywanie na stan materialny znalezionej listy – zniszczonej przez wilgoć w miejscu, gdzie leżał ukryty.

Każdy poziom narracji podaje w wątpliwość to, co było wyeksponowane na poziomie poprzednim. Różnica między poziomami narracji i pustka pojawiająca się między nimi podkreślają niejednoznaczność opowiadanych faktów i zwiększają wątpliwości czytelnika. Puste miejsca w dyskursach narracyjnych pokazują także ograniczenia każdej perspektywy.

⁴⁹⁹ „Se trata de estrategias que [...] se basan en la duplicidad y tratan de subrayar el status de simulacro de la propia literatura. [Estrategias como por ejemplo A.C.P.] La inserción de unos relatos en otros, la confusión entre realidad y sueño, o el uso de dobles”. M.J. Olarizegi Alustiza, *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Op. cit., s. 97 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁰⁰ Najśłynniejszy przykładem z literatury hiszpańskiej jest oczywiście *El Quijote*.

Na pierwszym poziomie narracyjnym sposób, w jaki Lizardi postrzega świat, łączy się ze sposobem myślenia mieszkańców Obaby. Spojrzenie kanonika stapia go z Innym, przedmiotem jego obserwacji.

Na drugim poziomie narrator opowieści podaje w wątpliwość słowa Lizardiego. Po pierwsze, fakt, że list ma charakter spowiedzi, nie ma dla niego znaczenia, nigdy bowiem nie został wysłany. Po drugie, jego zdaniem tekst nie zawiera najważniejszej informacji, mianowicie, że Lizardi miałby być biologicznym ojcem Javiera. Jeżeli trzymalibyśmy się tej wersji historii, interpretacja faktów mogłaby się przedstawiać następująco: Lizardi, mimo całej zgromadzonej wiedzy, poddaje się uczuciom, które budzi w nim syn. Stąd „oślepienie moralne” prowadzące do wiary w przemianę jako coś realnego. W artykule *El mundo de Obaba* Bernardo Atxaga stwierdza, że „miłość przeobraża rzeczywistość” oraz że „wszystko, co ludzkie, prowadzi do tego przeobrażenia”⁵⁰¹. Dodaje jeszcze: „każda dotknięta [nią A.C.P.] istota patrzy w sposób szczególny”⁵⁰².

Jednak i ten narrator całej opowieści wydaje się podejrzany, ponieważ jego zdaniem przekonanie – trywialne! – o ojcostwie Lizardiego „okazuje się [...] raczej uzasadnione przy drugiej lekturze dokumentu”⁵⁰³. Druga, trzecia albo jeszcze kolejna lektura wcale nie pozwala wnioskować, że Lizardi naprawdę jest ojcem Javiera. Co więcej, logika podpowiada, że skoro ksiądz w momencie pisania listu mieszkał w Obabie zaledwie 3 lata, to trudno, aby był ojcem jedenastoletniego chłopca urodzonego w tej miejscowości. W ostatnim akapicie, zgodnie z konwencją gatunku, autor robi następny krok w literackiej grze: zaprasza nas nie tylko do ponownej lektury tekstu, lecz podaje w wątpliwość znaczenie całego listu. Pyta, dlaczego kanonik nie wyjawiał tego, co najważniejsze. A skoro nie ujawnił ojcostwa, to dlaczego nie wysłał listu? W ten sposób bawi się z oczekiwaniami czytelnika. Otóż ta (meta)literacka gra polega właściwie na odsłanianiu kolejnych „prawd”, które niemal w nieskończoność zaprzeczają poprzednim lub też je problematyzują, zostawiając otwarte drzwi do wielorakich interpretacji.

Dlaczego? Dlatego że owe „prawdy” też są interpretacjami. Tak jak literatura okazują się zawsze zwodnicze. Opowiadanie *Wyjaśnienie kanonika Lizardiego* jest zresztą nawarstwianiem reprezentacji i interpretacji poszerzających wątpliwości czytelnika, nie zaś

⁵⁰¹ Moim zdaniem jest to jasna aluzja do twórczości literackiej.

⁵⁰² „[e]l amor transfigura la realidad”; „todo lo humano conduce a esa transfiguración”; „no hay espíritu que no esté tocado y no mire de forma particular”. B. Atxaga, *El mundo de Obaba*: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁰³ B. Atxaga, *Obabakoak*. Op. cit., s. 96.

wyjaśnieniem, jak moglibyśmy oczekiwać na podstawie tytułu. W tym sensie sam tytuł to zastawiona przez Atxagę pułapka. Zamiast tłumaczyć i wyjaśniać, komentarze narratora umyślnie zaciemniają list i opowiedziane w nim zdarzenia. Do tego wszystkiego trzeba dodać liczne miejsca puste: nie znamy tożsamości narratora całej opowieści, nie wiemy, do kogo imiennie był skierowany list, brakuje kilka części tekstu, nie wiadomo, czy Lizardi był biologicznym ojcem Javiera, możemy tylko zgadywać, dlaczego list nie został wysłany.

W zakończeniu pozostaje więc charakterystyczna dla wielu tekstów literatury fantastycznej niepewność: czy faktycznie doszło do przemiany? Baskijski pisarz dodaje do tego grę inter- i metatekstualną, rozszerzającą możliwe perspektywy. List Lizardiego to pułapka, którą Atxaga zastawia na czytelnika – zmusza go do wzięcia udziału w tej szczególnej grze.

CZĘŚĆ DRUGA: Metamorfozy dyskursów społecznych.



Liberation, M. C. ESCHER

ROZDZIAŁ IV. METAMORFOZA JAKO KRYTYKA SPOŁECZNA W OPOWIADANIACH DINA BUZZATIEGO

1. Przemiana, ciało i dyskursy społeczne

Dino Buzzati to jeden z najśłynniejszych dwudziestowiecznych włoskich autorów piszących opowiadania z gatunku literatury fantastycznej. Motyw metamorfozy pojawia się w jego tekstach często. Chodzi o metamorfozę w sensie dosłownym – ciała bohaterów stają się fizycznie czymś innym: zamieniają się w zwierzęta lub przedmioty, starzeją w jednej chwili, słowem: radykalnie zmieniają wygląd.

Zjawisko fantastyczne nie potrzebuje szczególnego tła, pojawia się w kontekście niczym nie wyróżniającej się codzienności i powszedniości, która jest emblematem dominującej kultury. Metamorfoza wywołuje jednak poważny kryzys, zmusza bowiem do rewizji kulturowych norm, które wydają się naturalne i nie do zakwestionowania. Jest czymś nagłym i niespodziewanym. Zaskakuje. Powoduje zmieszanie. Metamorfoza działa jak ładunek wybuchowy niszczący fundamenty utrwalonych dyskursów i podważający ich oczywistości. Nie pozwala bohaterom zintegrować się na nowo w systemie społecznym, w którym dotychczas funkcjonowali bez trudu. Przemiana staje się więc metaforą nieadekwatności jednostki i środowiska – kulturowego i społecznego.

W opisywanym przez Buzzatiego niedostosowaniu ogromne znaczenie ma ciało. Jak wiemy od autorów takich, jak Elisabeth Badinter, Pierre Bourdieu, Michel Foucault czy Judith Butler, jest ono miejscem, gdzie materializują się i reprodukują dyskursy społeczne. Ciało okazuje się systemem znaczeń i stanowi punkt wyjścia do opisu problemów podmiotowości.

Właśnie ten obszar jest niezwykle interesujący w kontekście analizy motywu metamorfozy w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku. W opowiadaniach Dina Buzzatiego metamorfoza pojawia się jako nierozzerwalnie związana ze szczególnego rodzaju krytyką społeczną, zwłaszcza z krytyką genderową. Czasami sięga zadziwiająco głęboko jak na swoją epokę, choć w pewnych punktach okazuje się ślepa. Z naszego punktu widzenia interesujące są oba te aspekty. Ich analiza rzuca światło zarówno na rozwój samego motywu, jak i na historię idei emancypacyjnych w powojennej Europie.

2. „Wiek to wina”

Roberto Saggini, mężczyzna w średnim wieku, w środku nocy wychodzi z domu po papierosy. W ten sposób podpisuje na siebie wyrok śmierci. Popełnia niewybaczalny błąd – pokazuje się publicznie, mimo że jest starcem, to znaczy ma 46 lat. W opowiadaniu Dina Buzzatiego *Łowcy starców* (*Cacciatori di vecchi*), należącym do zbioru *Il colombre*, głównego bohatera aż do świtu prześladuje grupa młodych ludzi, przedstawicieli nowej, radykalnej ideologii, której motto brzmi: „Wiek to wina”. Mieć ponad 40 lat to wstyd i przestępstwo zasługujące na okrutną karę. Pod osłoną nocy bandy chuliganów przemierzają ulice, aby zaprowadzić porządek.

W swoim opowiadaniu Buzzati parodiuje autorytarne ideologie XX wieku, imitując ich dyskurs: „starość” jest tu kategorią wykluczającą, tak samo przypadkową jak „żydowskość” dla nazizmu. Ironia polega na wykorzystaniu w mechanizmie wykluczenia cechy – starzenia się – która jest czymś wspólnym i nieuniknionym dla całej ludzkości.

W *Łowcach starców* – tak samo jak podczas Holokaustu – ogół społeczeństwa woli ignorować prześladowania, którym są poddawane jednostki: „Jak zawsze [...] wszyscy zamykali się w swoich czterech ścianach. Nikt nie chciał nic wiedzieć, nikt nie chciał nic widzieć, nikt nie chciał mieszać się w sprawę”⁵⁰⁴. Większość pozostaje obojętna na marginalizację i przemoc, których ofiarą pada Inny. Ludzie nie reagują, dopóki wykluczenie nie dotyczy ich bezpośrednio. Dlatego kobieta z dwukółki, którą bohater błaga, aby go ukryła, bo prześladowcy chcą go zabić, stwierdza: „Nie chcemy tutaj żadnych kłopotów”⁵⁰⁵. I dodaje: „Tu są porządni ludzie”⁵⁰⁶. Buzzati przedstawia świadków przemocy jako pasywnych i obojętnych na cierpienie innych, choć oni sami siebie postrzegają jako niewinnych.

Łowcy starców to satyra na totalitaryzm, która pokazuje, w jakim stopniu wszyscy jesteśmy podatni na przemoc związaną z wykluczeniem. Jej ofiarą pada na przykład w ciągu zaledwie jednej nocy przywódca napastników, który do tej pory sztywno stosował zasady dyskryminacji. Rano, gdy spogląda w lustro i rozpoznaje się w postarzałej, okolonej siwymi

⁵⁰⁴ D. Buzzati, *Cacciatori di vecchi*. W *Il Colombre*, Oscar Mondadori, Mediolan 1966, s. 166 (tłumaczenie Krystyny Szwałd).

⁵⁰⁵ Ibid., s. 167.

⁵⁰⁶ Ibid., s. 169.

włosami twarzy, rozumie, że jest skazany, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Z kata w jednej chwili stał się ofiarą: „Teraz to on był stary. I właśnie przyszła kolej na niego”⁵⁰⁷.

To opowiadanie Buzattiego można interpretować także jako niebezpośrednią krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego, dla którego liczy się wyłącznie ostatnia nowość na rynku. Ciągłe odrzuca ono poprzedni model produktu, bo bardzo szybko stwierdza, że tamten się zestarzał. Moda zmusza do ciągłej zamiany jednej rzeczy na drugą – to wymóg konsumpcji charakterystycznej dla systemu kapitalistycznego⁵⁰⁸. Na podobnej zasadzie hasło „wiek to wina” wypycha (metaforycznie i dosłownie w opowiadaniu) tych, którzy nie są już młodzi, ze sfery publicznej, jakby byli produktami *demodé*.

Z drugiej strony obsesję wieku, wiecznej młodości można także postrzegać jako krytykę społeczeństwa, w którym wygląd zewnętrzny dominuje nad innymi wartościami. Żyjemy w środowisku stworzonym i zmanipulowanym przez media, które produkują i reprodukują wzory zachowania i wartości. To media wywierają na nas wciąż presję, aby nasze ciało było młode i szczupłe. Stąd zatręśnienie przedsiębiorstw związanych z estetyką – klinik chirurgii plastycznej, gabinetów kosmetycznych, siłowni itp. Miejsc, gdzie ciało jest poddawane dyscyplinie zgodnie z obowiązującym kanonem. Gorączkowa ucieczka bohatera opowiadania *Łowcy starców* reprezentuje osaczenie przez reklamy i media, które Dino Buzzati bardzo dobrze znał ze względu na uprawiany zawód dziennikarza kroniki policyjnej gazety „Il Corriere della Sera”.

Narrator opowiadania solidaryzuje się z ofiarami systemu: najpierw z Robertem Sagginim, prześladowanym i zamordowanym, a następnie z prześladowcą, który podlega przemianie. Takiej zdolności do empatii brakuje skrajnym ideologom wykluczenia, co właśnie pokazuje i ośmiesza Buzzati. Np. kiedy jeden z prześladowców rozpoznaje w ofierze własnego ojca i swoje wątpliwości zgłasza przywódcy bandy, ten śmieje się, mówiąc, że każda „wielka sprawa” wymaga poświęcenia ze strony „wybranych”. W czarno-białej rzeczywistości reguły nie dopuszczają wyjątków.

⁵⁰⁷

Ibid., s. 172.

3. Ciało jako miejsce wykluczenia

Teddy boys to opowiadanie o nocnych pojedynkach między przedstawicielami szlachty i ludu w pewnym siedemnastowiecznym włoskim mieście. Narrator przemawia w nim z pozycji szlachcica, wykorzystując w tym celu dyskurs charakterystyczny dla swojej grupy społecznej. W tym opowiadaniu Dino Buzzati parodiuje i krytykuje klasizm⁵⁰⁹ w jego najbardziej typowej formie. Istniejący porządek społeczny – w sposób oczywisty nieegalitarny – przedstawia jako naturalny z punktu widzenia osoby zajmującej uprzywilejowaną pozycję. W tego typu dyskursie konserwatywnym różnice między grupami społecznymi tłumaczy się przez odwołanie do biologii: „traktować z pobłażaniem kogoś takiego jak ja, czyli dżentelmenów, którym szlachetna krew płynie w żyłach”⁵¹⁰; historii: „By zachować powagę miejsc, które od wieków do nas należą, musieliśmy interweniować – my, synowie arystokracji”⁵¹¹; a nawet religii: rzeczy mają się tak, a nie inaczej, ponieważ jest to wola Boża: „Nie chcą się przystosować do plebsu, gdzie Bóg kazał im się narodzić”⁵¹².

Mamy tu więc do czynienia z dyskursem esencjalistycznym: przedstawiciele grupy uprzywilejowanej zgodnie ze swoimi klasowymi przesądami przypisują grupie pozbawionej przywilejów cechy wyłącznie negatywne. Rasizm klasowy wyraża się często w przekonaniu – jak zauważa Pierre Bourdieu w *Dystynkcji* – że ci, którzy podlegają wykluczeniu, „mają jedynie to, na co zasługują”⁵¹³.

Bohater-narrator wyraża i reprodukuje schemat percepcji grupy społecznej, do której należy (szlachta), zgodnie z teorią dystynkcji Bourdieu: „aktorzy [zorganizowani w zhierarchizowane klasy – A.C.P.] postrzegają przedmioty przez schematy percepcji i oceniania właściwe dla ich habitusu”⁵¹⁴. Pewność siebie narratora jest bezpośrednim wynikiem jego pozycji społecznej. Jak zauważa Bourdieu: „w istocie pewność siebie, jaką daje poczucie własnej wartości, a w szczególności wartości własnego ciała bądź własnego języka, jest ściśle związana z pozycją zajmowaną w przestrzeni społecznej (i, co oczywiste, z

⁵⁰⁸ Podobnie będzie z opowiadaniem *Dziewczyzna, która spada*, o czym będzie mowa później. Tam główna bohaterka również podlega przemianie polegającej na nagłym starzeniu się.

⁵⁰⁹ Kastowość, tzn. wykluczanie kogoś ze względu na jego lub jej pochodzenie społeczne.

⁵¹⁰ Ibid., s. 253 (tłumaczenie Alicji Włodarczyk).

⁵¹¹ Ibid., s. 254.

⁵¹² Ibid., s. 253.

⁵¹³ *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sąđenja*. Tłum. Piotr Biłos. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 227.

⁵¹⁴ D. Buzzatti, *Il Colombero*. Op. cit., s. 261.

trajektorią)”⁵¹⁵. Od tych, którzy znajdują się na samym dole drabiny społecznej, oczekuje się, że się podporządkują, będą znosić wszelką niewygodę i upokorzenia. Postawa ta – zgodnie z kulturowymi schematami percepcji – wiąże się ze świadomością danej osoby, że należy ona do grupy społecznej pozbawionej władzy i prestiżu.

Obserwacje szlachcica, przeciwnie, mocno pachną „dobrym gustem”, który dla Bourdieu nie jest cechą spontaniczną podmiotu, lecz owocem społecznej selekcji⁵¹⁶. Postawa narratora wskazuje, że należy on do grupy znajdującej się na szczycie drabiny społecznej. Szlachta z opowiadania wyraźnie znajduje przyjemność w przemocy – symbolicznej i fizycznej – którą umożliwia jej uprzywilejowana pozycja⁵¹⁷.

Ciało to miejsce, gdzie materializują się zasady dystynkcji. Stąd przekonanie głównego bohatera, że plebejusze są „nieuleczalnie” naznaczeni niskim pochodzeniem i wszystko w ich wyglądzie odzwierciedla ich zdeprawowaną istotę: „Oczy okrągłe, wklęsłe, mroczone”⁵¹⁸, „Mały, biedny, nikczemny. Okrywają go czarne łachy naśladowujące pański strój. Co za twarz! Wieki poniżenia i niedostatku znalazły odzwierciedlenie w niskim czole, krzywym nosie i wykrzywionych ustach”⁵¹⁹. Przymiotniki, których używa narrator do opisu przeciwnika, łączą aspekty fizyczne z cechami charakteru, tworząc idealnie negatywne *continuum* – krytykuje on zarazem wulgarność zachowania, wygląd⁵²⁰ i „podłość”. Przedstawiciele plebsu to dla narratora istoty niezmiennie godne pogardy. Stąd jego zaskoczenie, gdy odkrywa, że młodzi plebejusze przestrzegają „reguł czystej gry”⁵²¹.

⁵¹⁵ Ibid., s. 257.

⁵¹⁶ W rozdziale „Męskość i przemoc” w *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu pisze: „Szlachetność lub honor (*nif*) w sensie całkosztaltu dyspozycji do takich zachowań, jak odwaga, wspaniałomyślność, hojność, wielkoduszność, są tworem społecznego procesu mianowania i wpisania tożsamości społecznej, a wraz z nią owych «tajemniczych linii demarkacyjnych», które – jako poznane i uznane – projektują świat społeczny. Wpisują się one w naturę biologiczną, stając się habitusem – wcielonym prawem społecznym”. P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Tłum. Lucyna Kopciewicz. Oficyjna Naukowa, Warszawa 2004, s. 64.

⁵¹⁷ Na początku pojedynku szlachetnie urodzony narrator, przekonany, że wygra, z odcieniem prawdziwego sadyzmu mówi: „Ale powolutku. Chcę się zabawić. Zwodzić go do końca. Co za gra, cudowna gra!”. D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 258.

⁵¹⁸ Ibid., s. 256.

⁵¹⁹ Ibid., s. 258.

⁵²⁰ „Różnice zwykłej budowy ciała powtórzone są i symbolicznie zaakceptowane przez różnice w postawie, w sposobie noszenia się, chodzenia, zachowywania się, przez co wyraża się cały stosunek do świata społecznego. [...] Ciało jako produkt społeczny, będąc jedynym zmysłowym przejawem «osoby», jest powszechnie postrzegane jako najbardziej naturalny wyraz natury głębokiej [...] wskaźniki fizjonomii «moralnej», społecznie określonej, czyli stanów ducha «pospolitych» bądź «dystygowanych», naturalnie «naturalnych» bądź też naturalnie «wyrzafinowanych». [...] To, co nazywa się postawą, to znaczy uprawomocniony sposób «trzymania» oraz prezentowania ciała, jest spontanicznie postrzegane jako wskaźnik postawy moralnej”. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Op. cit., ss. 242–243.

⁵²¹ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 256 (podkreślenie A.C.P.).

Mimo niekorzystnego położenia plebejusze jednak buntują się: „To właśnie budziło w nas wściekłość: – Myślicie, że tylko wy jesteście panami? Nawet za cenę śmierci, ale i my, inni, jesteśmy dżentelmenami”⁵²². Dyskryminowani i ciemieni postanawiają stawić czoło tym, którzy odmawiają im uznania. „Czy jesteś bardzo pewny siebie, drogi książę?”⁵²³ – łąja szlachcica jego najbardziej znienawidzony rywal. Ku zaskoczeniu narratora plebejusze nie tylko ośmielają się stosować do zasad dobrego smaku i przyzwoitości tak jak szlachta, lecz także nie krępują się i do obrony używają broni, co szlachta postrzega jako „bezczelność”.

Jesteśmy więc świadkami odwrócenia norm społecznych. Punktem kulminacyjnym tego procesu jest fizyczna przemiana znienawidzonego plebejusza. Utożsamienie i późniejsza metamorfoza „nieszlachetnego” ciała w owada nie jest przypadkowa. W języku narratora można dostrzec utożsamienie tego, co pojęciowe, z tym, co fizyczne. Jak mówi Bourdieu, mamy wrażenie, że utożsamienie to jest „całkiem naturalne”. Do tego stopnia, że w opowiadaniu Buzzatiego dosłownie do niego dochodzi. Najgłębsze fobie narratora materializują się pod postacią robaka – odpychającego, budzącego awersję⁵²⁴. Ciało Innego stopniowo wciska się w przestrzeń narratora: najpierw jest to inwazja w przestrzeni miejskiej – plebejusze chodzą po dzielnicach, które do nich nie należą; później w przestrzeni symbolicznej i osobistej – pozbawiają szlachtę władzy sprawowanej na mocy tradycji.

W ciele jest zapisana mentalność kulturowo-klasowa. Pozostaje ono miejscem, gdzie dyskursy społeczne ujawniają się i gdzie mogą zostać zniszczone. Istniejąca dotąd nierówność w podziale władzy ulega odwróceniu, co symbolicznie zostaje zaznaczone w nowej fizycznej dysproporcji, jaka powstaje między ciałami bohaterów⁵²⁵. Plebejusz zamienia się w olbrzymiego owada „pochłaniającego” szlachcica: to, co społeczne, ulega zburzeniu przez to, co fizyczne.

Bohater-narrator po raz pierwszy w życiu znajduje się w sytuacji ryzykownej, w obliczu obcej władzy jest bezbronny. Nie waha się przed skorzystaniem z niegodnych metod: „Zdaję się na uderzenie saraceńskie. Nie jest najczystsze, ale w wyjątkowych przypadkach

⁵²² Ibid., s. 256.

⁵²³ Ibid., s. 258.

⁵²⁴ Stąd wszystkie oblegi i uszczypliwości bohatera-narratora pod adresem wroga – ohydny żebrak (*lurido pezzente*), robak itp. – są związane z kategorią ohydy. Podobnie jak w *Przemianie* Kafki, gdzie wszyscy członkowie rodziny zmieniają stosunek do Gregora, gdy ten przemienia się w dziwnego, ohydneho robaka. Nie rozpoznają w nim człowieka, nie przypisują mu cech ludzkich.

⁵²⁵ „Dziwne. Mam wrażenie, że jest wyższy, niż dotąd sądziłem. Wysoki prawie jak ja. [...] Teraz jest wysoki, wyższy, przewyższa mnie o głowę”. Ibid., s. 260.

się sprawdza...”⁵²⁶. A zatem w nowej, niekorzystnej sytuacji szlachcic rezygnuje z zasad moralnych – które w teorii miały go odróżniać od podłego ludu – i zachowuje się jak tchórz, gotów zrobić wszystko, aby ocalić skórę. Cechy z założenia odróżniające klasy społeczne okazują się całkowicie wymienne, co demaskuje arbitralny charakter ich dystrybucji.

Możemy więc uznać, że bohater-narrator opowiadania *Teddy boys* sam pada ofiarą własnego klasizmu. Nadmiar pewności siebie, będący wynikiem absolutnej wiary w hierarchiczny system, w którym zajmuje uprzywilejowane miejsce, sprawia, że zupełnie nie dostrzega niesprawiedliwości społecznych – jest do tego stopnia ślepy, że nie potrafi przewidzieć zdarzeń, które spowodują jego śmierć.

4. Stereotypy mizoginiczne

W przeanalizowanych do tej pory opowiadaniach motyw metamorfozy, rozumianej jako fizyczna przemiana bohatera, był środkiem literackim służącym uwydatnieniu pewnych procesów społecznego wykluczenia oraz mechanizmów przemocy symbolicznej i fizycznej, które im towarzyszą. Ale oskarżycielska wobec niesprawiedliwości społecznych perspektywa opowiadań Buzzatiego okazuje się nie aż tak egalitarna, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. W rzeczywistości jest to bowiem uprawomocnienie pewnego konkretnego punktu widzenia, a mianowicie punktu widzenia białego heteroseksualnego mężczyzny klasy średniej. Czyli perspektywy samego Dina Buzzatiego. Wachlarz jego postaci do pewnego stopnia ujawnia luki w europejskim (włoskim) systemie społecznym i kulturowym epoki i kwestionuje go, ale za to bez cienia wątpliwości uznaje tradycyjne dla zachodniej kultury pojęcie „człowieka uniwersalnego”. Pojęcie to marginalizuje wszystkich tych, którzy nie mieszczą się w obrębie tej definicji. W pewnych obszarach Buzzati zdradza społeczną ślepotę na to, co krytykuje w swoich tekstach. Nie dostrzega mianowicie mechanizmu, który sprawia, że przywileje często wydają się przezroczyste ludziom czerpiącym z nich korzyści.

Ślepotą Buzzatiego obejmuje na przykład kobiety. W jego opowiadaniach są one obecne tylko w niewielkim zakresie. Jego świat zaludniają prawie wyłącznie mężczyźni charakteryzowani zgodnie z regułami heteronormatywności rozumianej jako zarazem obowiązkowa i wykluczająca. Buzzati przyjmuje tradycyjną androcentryczną perspektywę

binarnego systemu heteronormatywnego (męskie/żeńskie)⁵²⁷ – w jego opowiadaniach kobiety są nie dość reprezentowane. W jego tekstach pojawia się mało postaci żeńskich, którym w dodatku brakuje psychologicznej głębi. Kobiety ograniczają się do „bycia ładnymi”, a zatem do tego, czego oczekuje od nich system patriarchalny. Są pozbawione zainteresowań lub pragnień, a gdy je mają, ograniczają się one do emocjonalnego lub erotycznego związku z mężczyzną⁵²⁸. W opowiadaniach Buzzatiego kobiety nie posiadają własnego świata, nie są bohaterkami własnych historii, a kiedy – bardzo rzadko – znajdują się w centrum narracji, postępują zgodnie z mizoginicznymi stereotypami. Tam, gdzie pojawia się motyw metamorfozy, spotykamy np. kobietę „poświęconą i ofiarowaną” (*Samobójstwo w parku* [*Suicidio al parco*]), kobietę egoistyczną i powierzchowną (*Dziewczyna, która spada* [*Ragazza che precipita*]) oraz *femme fatale* (*Mała kusicielka* [*Piccola Circe*]). Jak zauważa José Abad, to „cały zestaw stereotypów dotyczących kobiecości utrwalonych w kręgu kulturalnego mieszczaństwa”⁵²⁹.

W tekstach Buzzatiego metamorfoza ujmuje więc lęki jednostki z bardzo konkretnej perspektywy – chodzi o przyjęcie „w patriarchacie prymatu mężczyzny, któremu w sposób «naturalny» ma być podporządkowana kobieta”⁵³⁰. Związek między dominującymi a zdominowanymi kwestionuje się więc z pewnej ograniczonej perspektywy: dominującej męskości. Rację ma zatem Abad, który analizując opowiadania Buzzatiego z lat 60., mówi o „nieudanym spotkaniu z kobiecością” i zauważa, że „podczas gdy na początku kariery pisarskiej [Buzzatiego] dało się słyszeć nutę delikatnego antyfaszyzmu, to pod jej koniec do głosu wyraźnie dochodzi mizoginia”⁵³¹.

5. Kobieta poświęcona i ofiarowana

Samobójstwo w parku to historia Stefana, przyjaciela narratora: Stefano ma obsesję na punkcie posiadania luksusowego samochodu, czym zatruwa życie sobie i innym. Ta obsesja

⁵²⁷ „patriarchat charakteryzuje silnie opozycyjny dualizm płci, a jego system wartości opiera się na radykalnej różnicy – ról i tożsamości płci”. M. Janion, wstęp do: E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Tłum. Grzegorz Przewłocki. Wydawnictwo WAB, Warszawa 1993, s. 12.

⁵²⁸ „Ludzkość jest rodzaju męskiego, mężczyzna określa kobietę nie jako taką, lecz w odniesieniu do samego siebie; nie uważa jej za istotę samoistną [...] kobieta objawia się samcowi przede wszystkim jako istota płciowa: dla niego jest ona płcią, zatem jest nią bezwzględnie”. S. de Beauvoir, *Druga płeć*. Tłum. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska. Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009, s. 14.

⁵²⁹ „una batería de estereotipos perpetuados por la burguesía bienpensante a propósito de lo femenino”. J. Abad, *Dino Buzzati: tríptico misógino. W Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*. Ed. Mercedes González De Sande. AcCiBel Editores, Sevilla 2009, s. 14 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵³⁰ E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 12.

tak utrudnia wszystkim funkcjonowanie, że żona Stefana postanawia poświęcić się i zamienić w samochód jego marzeń. Po pewnym czasie jednak Stefano uznaje, że potrzebuje zmiany. Jest jak dziecko, któremu znudziła się zabawka – samochód przestał być dla niego pociągającą nowością. Nie mogąc znieść myśli, że mąż wymieni ją na nowszy model, żona-auto popełnia samobójstwo, rozbijając się o mur.

Samobójstwo w parku to kolejny przykład satyry na włoskie społeczeństwo połowy XX wieku. Także tutaj miejscem akcji Buzzati uczynił północne Włochy, okolice Mediolanu i Turynu, gdzie sam mieszkał i gdzie rozwój przemysłu samochodowego sprawił, że dla rodzin z klasy średniej auto stało się czymś do tego stopnia niezbędnym, że rzadko jedno wystarczało.

Opowiadanie jest przykładem krytyki kapitalistycznego społeczeństwa niepohamowanej konsumpcji. Samochód – a co za tym idzie: kobieta, która się nim staje – został przedstawiony jako produkt do skonsumowania, wyidealizowany przez mechanizmy przesady charakterystyczne dla języka reklamy. Po włosku słowo „samochód” jest rodzaju żeńskiego, co ułatwia utożsamienie z nim kobiety: „[auto] miało smukłą, ładnie zaokrągloną, wysuniętą do przodu sylwetkę”⁵³²; „Wszystko w tym aucie zachwyciło [...]: sylwetka, zwarta karoseria, te zawadiacko wysunięte koła, precyzja wykończenia, deska rozdzielcza podobna niemalże do ołtarza, siedzenia z grubej, czarnej skóry, delikatne jak kwietniowy wietrzyk”⁵³³. W tym hiperbolicznym opisie maszyna wykazuje podobieństwa z kobiecym ciałem, w systemie patriarchalnym tradycyjnie traktowanym jako przedmiot erotycznego podziwu. Samochód jest jak żywa istota: „Silnik nie ryczał, nie hałasował, tylko oddychał, oddychał mocno, ale tak, że przyjemnie było go słuchać”⁵³⁴.

Właściciela łączy z autem zmysłowa miłość. Związek ten został przedstawiony ironicznie – uprzedmiotowieniu kobiecego ciała narrator nadał wymiar karykaturalny: Stefano „pożądliwie ścisnął kierownicę, delikatnie pieścił nabrzmiałą gałkę dźwigni zmiany biegów, a jego stopa wciskała pedał gazu z czułością kogoś, kto przytula ukochane ciało. Samochód zaś na każdy taki dotyk reagował młodzieńczym drżeniem i zaczynał się kołysać”⁵³⁵.

⁵³¹ „Si el antifascismo era rumor amortiguado en los inicios de su carrera, la misoginia es voz levantada en la recta final”. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit., s. 8 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵³² D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 272 (tłumaczenie Krystyny Szwałd).

⁵³³ Ibid., ss. 272–273.

⁵³⁴ Ibid., s. 273.

⁵³⁵ Ibid., ss. 273–274.

Kobieta-samochód została przedstawiona jako jeszcze jeden towar, tymczasowo zaspokajający pragnienia posiadania przez Stefana luksusowego auta. Pragnienie zresztą mocno związane z tradycyjnym rozumieniem męskości: „tak silne było poczucie mocy, jakie dawał samochód”⁵³⁶. Spełnia ona także wszystkie hedonistyczne kaprysy męża: „Więcej nawet – mogło się zdawać, że samochód sam podporządkowywał się woli Stefana, odgadując i spełniając jego skryte pragnienia”⁵³⁷. Wygląda na to, że bohaterowi opowiadania udało się osiągnąć zachodni ideał męskości, polegający na podporządkowaniu sobie kobiety oraz osiągnięciu społecznego i ekonomicznego prestiżu: „znalazł nową posadę, dobrze zarabiał, podróżował po świecie tym swoim cudownym wozem. I był szczęśliwy”⁵³⁸.

Żona Stefana z kolei idealnie wpisuje się w stereotyp kobiety oddanej i gotowej do poświęceń. Jej życie obraca się wokół mężczyzny i jego potrzeb (model ten był niezwykle popularny we Włoszech i w Hiszpanii w połowie XX wieku, zresztą pozostaje taki do dziś⁵³⁹). Jest „stworzeniem łagodnym i pełnym wdzięku, nazbyt zakochanym w mężu”⁵⁴⁰. Ucieleśnia zatem wszystkie te cechy, które kultura patriarchalna przypisuje kobietom: łagodność, delikatność, poświęcenie, troskę o innych. Całymi dniami słucha cierpliwie obsesyjnego monologu męża i „uśmiecha się do niego tak, jak uśmiecha się do nieodpowiedzialnych pacjentów”⁵⁴¹, zamiast go uświadomić, że jego zachcianki to dziecinada. Zachowuje się wobec Stefana jak matka, przyjmuje postawę rozumiejącą, co w owym czasie kojarzyło się z wyobrażeniem kobiety bardzo kobiecej⁵⁴², a w końcu realizuje absurdalną fantazję męża kosztem własnej niezależności i życia. Narrator przedstawia ten stan rzeczy jako coś zachwycającego, najbardziej naturalnego: „na świecie dzieją się czasem z miłości cuda”⁵⁴³. Takie „cuda” – dla kobiet destrukcyjne, unicestwiające – narrator nie tylko akceptuje, ale wręcz traktuje z podziwem. Kiedy dowiaduje się o przedziwnej metamorfozie

⁵³⁶ Ibid., s. 274 (podkreślenie A.C.P.).

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid., s. 274.

⁵³⁹ „Misji kobiety, której podstawą jest jej kondycja satelity, towarzyszył rygorystyczny trening w odgrywaniu roli statysty i osoby z towarzyszącej mężczyźnie świty”. „La misión de la mujer, basada en su condición satelitaria, llevaba aparejado un riguroso entrenamiento en su papel de comparsa”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, Barcelona 1987, s. 176 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁴⁰ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 270.

⁵⁴¹ Ibid., s. 270.

⁵⁴² „Jeśli kobieta potrafi słuchać uważnie i w każdej chwili dać do zrozumienia, że jest zainteresowana tym, co się do niej mówi, zyska opinię inteligentnej i rozumiejącej”. „Si sabe escuchar con atención y dar en todo momento sensación de que se halla interesada por lo que le cuentan, adquirirá fama de inteligente y comprensiva”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit., s. 177 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁴³ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 276.

żony Stefana⁵⁴⁴, mówi: „Coś strasznego. I zarazem cudownego”⁵⁴⁵. Cudownego, ale dla kogo?

Bohaterka opowiadania jest postacią notorycznie pasywną. Jej zabiegi ograniczają się do obsługiwania męża, jakby sama była pozbawiona potrzeb i pragnień. Jej najważniejsza „funkcja” polega na... byciu ładną i młodą: „Pamiętasz, jaka była piękna?”, pyta Stefano narratora. Jedynym jej zadaniem jest budzenie zainteresowania i podziwu, zwłaszcza u innych mężczyzn: „I proszę, oto ona; stała na krawężniku nowa, płomienna”⁵⁴⁶. Ale przyjemność nowości⁵⁴⁷ jest w świecie rynku czymś przemijającym. Rodzą się nowe potrzeby, które zaspokoi jedynie konsumpcja nowych produktów. Towary nabyte poprzednio przestają być interesujące, z zawrotną prędkością stają się przestarzałe. Tak samo ludzkie ciało – zwłaszcza ciało kobiece – starzeje się i podlega upływowi czasu: „Ona z czasem się zestarzała, silnik już nie działał jak kiedyś, ciągle coś się psuło”⁵⁴⁸. Gdy po kobiecie widać upływ czasu, traci ona wartość dla męskiej publiczności: „No i nikt już się za nią nie oglądał na ulicy”. Dlatego „zaczęłam się zastanawiać, czy nie nadszedł czas, by zmienić samochód”⁵⁴⁹, „wiozłem ją na sprzedaż i chciałem sobie kupić nowe auto”⁵⁵⁰. I rzeczywiście, Stefano decyduje się na wymianę samochodu na bardziej nowoczesny, w czym można upatrywać symbolicznego porzucenia żony dla kobiety młodszej. Wówczas jego żona postanawia ze sobą skończyć. Nie powinno nas to zbytnio dziwić, czym bowiem może być jej życie pozbawione centrum, wokół którego do tej pory absolutnie wszystko się kręciło. Jaki sens może mieć dla niej istnienie w takiej sytuacji?

Posiłkując się ironią, Buzzati przeprowadza trafną krytykę społeczeństwa swojej epoki. Do tego celu służą mu motyw przemiany i parodia języka reklamy. Jednakże metamorfozę, która ma największy wpływ na bohaterów – zarówno kobietę, jak i mężczyznę – należy wiązać z kryzysem wieku dojrzałego. Ten egzystencjalny przełom pozwala autorowi skarykaturować stereotypy dotyczące obu płci (mężczyzna jako kapryśne dziecko i kobieta jako przedmiot o krótkim terminie przydatności). My, czytelnicy, dzięki dystansowi jesteśmy

⁵⁴⁴ Notabene nie dowiadujemy się, jak kobieta ma na imię, chociaż jest jedną z trojga bohaterów opowieści.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ Jej odzwierciedleniem jest początkowo młode ciało żony.

⁵⁴⁸ Ibid., s. 274.

⁵⁴⁹ Ibid., s. 276.

⁵⁵⁰ Ibid., s. 277.

w stanie odczuć absurdalność tradycyjnych ról płciowych. W opowiadaniu Buzzatiego nie ulegają one jednak zniszczeniu.

Dziecinny stosunek Stefana do samochodu można tłumaczyć między innymi zwiększoną niepewnością, która towarzyszy czasami wchodzeniu w wiek dojrzały, choć zwykle wtedy mężczyźni znajdują się u szczytu kariery zawodowej i dysponują największą siłą nabywczą. W tym okresie szukają niekiedy młodszych partnerek, aby potwierdzić swoją męskość. Przy młodej, pociągającej dziewczynie dojrzały mężczyzna będzie oczywiście zajmował pozycję dominującą, na co może sobie pozwolić dzięki ekonomicznemu i społecznemu statusowi⁵⁵¹. Społeczna funkcja kobiety ogranicza się w tu do roli ozdoby, pięknego ornamentu, który przydaje prestiżu ważniejszej osobie w związku.

Inaczej przedstawia się sytuacja porzuconej żony. Tradycyjne uzależnienie kobiety od mężczyzn w sferze społecznej i ekonomicznej skazuje ją na samotność. W patriarchacie wartość kobiety zależy prawie wyłącznie od tego, czy jej ciało jest erotycznie atrakcyjne dla mężczyzn. Dlatego po osiągnięciu wieku dojrzałego realne szanse na znalezienie partnera spadają do minimum.

Samobójstwo w parku to tekst krytyczny wobec współczesnego Buzzatiemu społeczeństwa, ale brakuje mu intencji emancypacyjnej. W świecie, w którym wszystko jest możliwe – nawet przemiana kobiety w auto! – nie widać oznak nowych zachowań czy wywrotowych działań. Bohaterowie ograniczają się do akceptacji, a więc reprodukcji i (karykaturalnego wprowadzie) utrwalania patriarchalnych wartości. W żaden sposób nie poddaje się krytyce instytucji małżeństwa. Wręcz przeciwnie – zarówno na poziomie osobistym, jak i w sferze publicznej bohaterowie zachowują się wyłącznie w sposób tradycyjny. Niedostatecznej krytyce zostaje poddany niezdrowy, masochistyczny związek dwojga głównych bohaterów. Jest to relacja całkowicie nierówna, ponieważ tylko jedna z stron – oczywiście kobieta – jest gotowa do poświęceń.

W opowiadaniach Buzzatiego mężczyzna niezmiennie zajmuje pozycję dominującą i nic – nawet w świecie nieograniczonej wyobraźni – nie jest w stanie zmienić tej niesprawiedliwej sytuacji. Proza Buzzatiego w rzeczywistości nie narusza ustalonego porządku patriarchalnego. Wręcz przeciwnie, uprawomocnia go.

⁵⁵¹ Przykładem jest tu Silvio Berlusconi ostro krytykowany przez wiele włoskich kobiet za seksistowskie zachowania.

6. Kobieta egoistyczna i powierzchowna

W opowiadaniach Buzzatiego kobiece bohaterki nie są jednostkami autonomicznymi, zindywidualizowanymi. Często mówi się o nich w liczbie mnogiej – stanowią anonimową masę, której cechą charakterystyczną – i z punktu widzenia kultury obowiązkową, jak już wspominaliśmy – jest piękno, a czasami także związana z nim młodość⁵⁵². Nastolatka Marta, bohaterka opowiadania *Dziewczyna, która spada* (*Ragazza che precipita*), to pod tym względem wyjątek. Początkowo „młoda i piękna” bohaterka jest jednym z tych rzadkich przypadków, kiedy Buzzati zajmuje się postacią kobiecą i jej przeżyciami. Jak została przedstawiona?

Dziewczyna, która spada to historia młodziutkiej Marty, która postanowiła rzucić się z drapacza chmur w rozpaczliwej próbie spełnienia marzeń. Jesteśmy świadkami jej upadku, w trakcie którego Marta z nastolatki zamienia się w zgrzybiałą staruszkę i umiera, uderzając o ziemię. Jak można interpretować tę przemianę?

Z wysokości wieżowca Marta o zmierzchu patrzy na miasto, zatopiona w marzeniach o wspaniałości i chwale. Czego według narratora dotyczą jej pragnienia i aspiracje? Ideałem szczęścia, do którego może dążyć człowiek, jest sukces społeczny, a przede wszystkim ekonomiczny, znajdujący odzwierciedlenie w luksusie miejsc i przedmiotów przedstawionych w tekście. Marzenia o takiej właśnie wspaniałości i chwale skłaniają Martę, by rzucić się z wysokości. Zostały symbolicznie ujęte w formie sukienki, którą dziewczyna ma na sobie – prostej, ale „z pretensjami”. Marta jest gotowa zrobić dosłownie wszystko, aby stać się częścią elity, dołączyć do grona bogatych i sławnych⁵⁵³, nawet... popełnić samobójstwo. Świat ten jednak, jak się okazuje, nie jest miejscem dla niej. Spadanie – symbol doświadczenia życiowego – kończy się śmiercią i upadkiem do piekła.

⁵⁵²

O to kilka przykładów: „potężne samochody, wiozące dawnych kolegów, którzy po dniu robienia wielkich interesów wracali z Turynu w towarzystwie przepięknych sekretarek” (ibid., s. 158); „Dziewczyna była ładna, w świetle neonowych latarni czerwień jej ust lśniła niczym napuszony kwiat” (ibid., s. 163); „Na celowniku znaleźli się szczególnie starcy w towarzystwie młodych kobiet” (ibid., s. 165); „młoda kobieta, piękna i elegancka” (ibid., s. 191); „mogłem dostać się do zamkniętych miejsc, zablińdowanych komnat banków w domach mocarzy, w alkowach najpiękniejszych kobiet świata” (ibid., s. 239); „inne bardzo młode kobiety leciały w dół” (ibid., s. 309); „Piękne dziewczyny widać od pięćdziesiątego piętra w górę” (ibid., s. 311); „Był to mężczyzna około czterdziestopięcioletni, w towarzystwie pięknej młodej blondynki” (ibid., s. 461); „Niewiarogodne relacje miłosne” umierającej ropuchy w *Diciottesima buca* (ibid., s. 190). Jak widać, liczba mnoga w stosunku do kobiet może się wiązać z męskim promiskuityzmem (tłumaczenie Alicji Włodarczyk i Krystyny Szwał; podkreślenie A.C.P.).

⁵⁵³

Dobry przykład takiego świata możemy znaleźć w filmie *La dolce vita* Federica Felliniego (1960).

Choć początkowo Marcie wydaje się, że do ziemi jest bardzo daleko, w rzeczywistości w ciągu jednej nocy – niczym u Szekspira w *Śnie nocy letniej* – wyczerpuje całą swą egzystencję. Jej metamorfoza polega na gwałtownym, niespodziewanym starzeniu się w drodze ku ziemi. Ciekawy w opowiadaniu jest paralelizm czasu i przestrzeni. Mamy tu do czynienia z metaforą życia: niedostrzegalny upływ lat stopniowo przyspiesza podczas spadania: „przyspieszenie ziemskie już ją zanosło piętro niżej, dwa, trzy, cztery piętra niżej; jak radośnie się spada, mając zaledwie dziewiętnaście lat”⁵⁵⁴. Przestrzeń, którą pokonuje Marta (z góry na dół) i czas (od niedoświadczonej młodości do świadomej dojrzałości), stanowią odzwierciedlenie idei, że życie zaczyna się z głową w chmurach i kończy, trzymając mocno ziemi⁵⁵⁵.

Sam tytuł opowiadania można rozumieć zarazem dosłownie i metaforycznie. *Dziewczyna, która spada* to dziewczyna za szybko podejmująca decyzję, taka, która postępuje nierozważnie – co rzeczywiście znajduje potwierdzenie w zakończeniu opowieści.

W drapaczu chmur, z którego spada Marta, można upatrywać symbolu drabiny społecznej. Najwyższe piętra należą do ludzi eleganckich i bogatych, którzy dzięki uprzywilejowanej pozycji mogą sobie pozwolić na to, by oglądać przyjemny spektakl spadania młodych dziewcząt. Oczywiście za duże pieniądze. Dystans – choć w tym przypadku jest to raczej wysokość – między klasami społecznymi został pokazany z ogromną ironią. Dla bogaczy cudza tragedia (w której główną rolę odgrywają dziewczyny z warstw biedniejszych) jest tylko „ciekawą rozrywką”, za którą płacą: „Loty tego typu – w większości przypadków właśnie dziewczyn – nie były w wieżowcu rzadkością i stanowiły ciekawą rozrywkę dla mieszkańców; również dlatego cena tych mieszkań była niezwykle wysoka”⁵⁵⁶.

Wieżowiec Buzzatiego jest też odpowiednikiem najbardziej tradycyjnej struktury patriarchalnej. Dlaczego? Bo to oczywiście mężczyźni są milionerami, którzy dwornym gestem proponują Marcie drinki i wręczają kwiaty podczas ekskluzywnych przyjęć na

⁵⁵⁴ Ibid., s. 307.

⁵⁵⁵ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na bogactwo włoskich i hiszpańskich wyrażen związanych ze słowem „ziemia”, np. o na ogół negatywnych konotacjach: „«gettare, butaré, mettere uno a terra» = farlo cadere, fig. rovinarlo, ridurlo in cattivi condizioni” (hiszp. „dar en tierra con algo o alguien”); „«essere a terra» = essere depresso físicamente o essere in cattive condizioni economiche”; „«avere, tenere i piedi sulla terra» = parlare, vedere le cose realisticamente”; „«essere sotto terra» = essere sepolto fig. essere morto” (hiszp. „dar tierra” = enterrar”).

⁵⁵⁶ Ibid., s. 306.

szczybie. Marta natomiast jest „wykwintnym motylem”⁵⁵⁷. W ten sposób zostają zrealizowane wszystkie stereotypy genderowe: oni są sławni i bogaci, natomiast ona – jakby chodziło o jeszcze jeden towar wyeksponowany na wystawie sklepu – jest warta zaledwie tyle, ile wart jest jej wygląd: „Niektórzy mówili, że jest piękna, inni, że taka sobie, wszyscy uważali, że jest interesująca”⁵⁵⁸. Marcie udaje się znaleźć w centrum uwagi elity, ale na krótko: „rozmawiano przez kilka minut, a może krócej, o tej młodej dziewczynie”⁵⁵⁹. Zainteresowanie, jakie budzi, to tylko ulotne złudzenie, „news”, który szybko ulega przeterminowaniu, jak zresztą wszystko w prasie brukowej.

W opowiadaniach Buzzatiego istotną rolę odgrywa światło, i to zarówno naturalne, jak i sztuczne – zawsze oznacza coś pozytywnego, symbolizuje nadzieję⁵⁶⁰. Wyznacza pory dnia i roku, a także okresy ludzkiego życia. W *Dziewczynie, która spada* pełni tę samą funkcję. Wczesnym wieczorem stanowi inspirację dla młodzieńczych marzeń bohaterki. Później promienie słońca zostają zastąpione światłem sztucznym – symbolem nieosiągalnego celu, niedotykanej mety, ku której Marta dosłownie leci. Blask to odbicie nowego, idealnego świata bogactwa i sławy, do którego Marta dąży. Jego symbolem jest rześkie oświetlony pałac, przed którym zatrzymują się limuzyny. Kobiety, które z nich wysiadają, lśnią od klejnotów: „Najwyraźniej było tam duże przyjęcie, właśnie takie, o jakim ona, Marta, marzyła od dzieciństwa”⁵⁶¹.

Wyobrażenie wielkiego dnia w życiu każdej kobiety wiąże się ze specyficznym – i konserwatywnym – rozumieniem kobiecości. W latach 40. i 50. życie kobiety tradycyjnie znaczył szereg społecznych rytuałów, w których odgrywała ona – jako nowość i tylko przez 24 godziny – główną rolę. Jak zauważa Carmen Martín Gaité w książce *Usos amorosos de la posguerra española* (*Praktyki miłosne w Hiszpanii w okresie powojennym*), w połowie XX wieku kobiety do tych wyjątkowych momentów, którymi w Hiszpanii i we Włoszech – a więc w krajach o silnej tradycji katolickiej – były pierwsza komunika (inicjacja religijna), *puesta de largo*⁵⁶² (inicjacja w dorosłe życie) i ślub (oczywiście dzień najważniejszy), bardzo długo

⁵⁵⁷ Warto zauważyć, że po włosku słowo „motyl” jest rodzaju żeńskiego.

⁵⁵⁸ Ibid., s. 307.

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ Na przykład w opowiadaniu *Osiemnasty dołek*: „to światło było obecne, kiedy była młoda, za czasów nadziei i miłości”. Ibid., s. 191. Pod tym względem zob. zwłaszcza *Pustynię Tatarów* (1940), najsłynniejszą powieść Dina Buzzatiego.

⁵⁶¹ Ibid., s. 309.

⁵⁶² Odpowiednikiem tego rytuału w Polsce jest studniówka.

przygotowywano. Od dziecka przechodziły kulturowy i społeczny trening, aby z wielką niecierpliwością wyczekiwać wyjątkowych chwil:

istniały trzy szczególnie uroczyste i znaczące momenty, a ich wagę podkreślały stroje tylko na tę jedną okazję: sukienka do pierwszej komunii, pierwsza długa sukienka, w której młoda dziewczyna prezentowała się społeczności, i sukienka ślubna. Między strojem do pierwszej komunii a strojem ślubnym istniało na ogół ciekawe podobieństwo. W obu przypadkach biel oznaczała czystość tej, która ją nosiła, a skrywający twarz tiulowy welon był czytelnym symbolem czegoś w rodzaju chmury nierealności, w której do tej pory żyła panna młoda, przesłony między możliwą kobiecą percepcją świata a samym światem.

Bardzo znaczący jest fakt, że tiul, z którego robiono suknie ślubne, nazywano „tiulem złudzenia”, ponieważ miał się pognieść [a więc zniszczyć – A.C.P.] – był kwiatem jednego dnia i oznaczał uroczystą granicę między próbą a premierą, fikcją a rzeczywistością⁵⁶³.

Ciekawe jest zestawienie idei wielkiego dnia przeznaczonego kobietom – efemerycznego błysku, jak to pokazuje Buzzati – z koncepcją wielkiego życia przeznaczonego mężczyznom. Sens takiego życia, jego waga i prestiż nie ograniczały się do sytuacji wyjątkowych, lecz miały być czymś stałym, elementem „naturalnego” rozwoju mężczyzny. Kobieta natomiast musiała się ograniczyć do roli podpory i towarzyszki, kogoś stojącego w cieniu, starającego się nigdy nie błyszczeć zanadto własnym światłem⁵⁶⁴. Tym

⁵⁶³ „existían tres jalones particularmente solemnes y significativos, por tratarse de ropas que no iban a servir más que para la ocasión que simbolizaban: el vestido de primera comunión, el primer traje de largo con que a la jovencita se la presentaba en sociedad y el vestido de novia. Entre el traje de primera comunión y el de novia existía en general una semejanza que no dejaba de ser curiosa. Su blancura aludía en ambos casos a la pureza de quien lo vestía, y el velo de tul que ocultaba el rostro de la usuaria era un símbolo bien claro de aquella especie de nube de irrealdad en que hasta entonces había vivido, envuelta como en una gasa que se interponía entre su posible percepción del mundo y el mundo mismo.

Es muy significativo que al tul con el que se confeccionaban los trajes de novia se le llamara «tul ilusión», porque había nacido para arrugarse, era flor de un día, y marcaba la frontera solemne entre el ensayo y el estreno, entre la ficción y la realidad”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit., s. 124 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁶⁴ Jak pisze de Beauvoir, akceptowane było to, że „kobieta nie posiada indywidualnej egzystencji; bierze [się] pod uwagę tylko jej funkcje w świecie mężczyzn. Jej przeznaczenie tkwi w mężczyźnie”. S. de Beauvoir, S. de Beauvoir, *Druga płęć*. Op. cit., s. 22. Zob. także cytowaną książkę Martín Gaité.

samym dzień ślubu zyskiwał dla panny młodej podwójną wartość: nie tylko stanowił jedną z rzadkich okazji, aby kobieta mogła odegrać główną rolę w spektaklu swojego życia, lecz przede wszystkim był początkiem wychwalanego życia małżeńskiego i macierzyństwa, które stanowiło jego nieodzowny element. Oznaczał osiągnięcie absolutnego – i jedyne – przeznaczenia dostępnego wówczas – według rozpowszechnionych poglądów – kobiecie:

Ani rodzina, ani koleżanki, ani dżiały porad sercowych nie zwracały się do dziewczyny „skazanej na staropanieństwo” w innym celu niż po to, aby tchnąć w nią nadzieję – w lepszej lub gorszej wierze – że pewnego dnia przestanie być panną, aby zachęcić ją do współzawodnictwa z innymi pretendenkami do roli mężatki. [...] Chodziło o to, by rozbudzić optymizm u tych, które uważały, że znajdują się na straconej pozycji, dać im wiarę w zwycięstwo, żeby w końcu udało się zwerbować je dla sprawy, którą uznawano za dobro wspólne. W walce o pozycję na małżeńskim rynku brzydka kobieta nie powinna pozostawać z tyłu. Mniej urodziwym dawano ostrogę, by szczególną uwagę poświęcały wyglądowi i czerpały korzyści ze swej brzydoty, wyrabiając sobie styl, który zapewni im te same możliwości, jakie miały ładniejsze rywalki⁵⁶⁵.

Jak widać, dyskurs kulturowy sprawiał, że stosunki między kobietami miały cechy rywalizacji: chodziło o to, by pierwszej osiągnąć metę (tzn. doprowadzić do upragnionego małżeństwa) i nie znaleźć się poza rynkiem bez ostatecznego trofeum w postaci męża. Trzeba ponadto dodać, że – jak zauważa Martín Gaité – kobiety powyżej czterdziestki lub pięćdziesiątki miały na znalezienie narzeczonego i zdobycie męża znacznie mniejszą szansę niż dziś, ponieważ wojna domowa w Hiszpanii i II wojna światowa we Włoszech przyczyniły się do zmniejszenia populacji mężczyzn. Społeczeństwo wspierało rywalizację między

⁵⁶⁵ „Ni la familia, ni las amigas, ni los consultorios sentimentales se dirigían a la chica «que iba para soltera» con otro propósito que el de insuflarle, de mejor o peor fe, la ilusión de que algún día podía dejar de serlo, de estimularla en la competición con las demás aspirantes al rango de casadas. [...] Se trataba de animar a las que se creyeran en inferioridad de condiciones para que no perdieran la esperanza en la victoria, de alistarlas, en fin, para una causa que se consideraba de interés general. En la lucha por alcanzar un puesto ventajoso en el mercado matrimonial, una fea no tenía por qué quedarse a la zaga. Se las espoleaba para que sacasen partido a su fealdad adquiriendo un «estilo» que podía brindarles las mismas oportunidades que a sus contrincantes más guapas”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit., s. 42 (podkreślenie i tłumaczenie A.C.P.).

kobietami za pomocą retoryki sukcesu, przemycając przy tym przesąd na temat makiawelicznej natury kobiety (przewrotna, zdradziecka i zawistna) gotowej zrobić wszystko, aby osiągnąć swój cel.

Ten mizoginiczny stereotyp bezlitośnie walczących ze sobą kobiet został wiernie przedstawiony w opowiadaniu Buzzatiego. Kiedy Marta, spadając, dociera na wysokość środkowych pięter, widzi przez okna koniec dnia dziesiątek dziewczyn z klasy pracującej. Są to urzędniczki w jej wieku, o równie skromnym pochodzeniu. Ucieleśniają rutynę codzienności, od której bohaterka opowiadania chce uciec: „Wiele z nich było młodych tak jak ona, a może trochę młodszych. Zmęczone już dniem, co jakiś czas podnosiły oczy znad papierów i maszyn do pisania. W ten sposób również one ją zobaczyły i niektóre podbiegły do okien: «Dokąd lecis? Dlaczego w takim pośpiechu? Kim jesteś?», krzyczały do niej, a w ich głosie słychać było coś na kształt zazdrości”⁵⁶⁶. Czy można się dziwić temu powszechnemu pragnieniu ucieczki, choć na chwilę, od powtarzalnych, mozolnych i często stresujących zadań? Odkąd kobiety weszły na rynek pracy, powierzano im najnudniejsze funkcje – przede wszystkim asystentek – by najbardziej prestiżowe stanowiska, dające większe pieniądze i możliwości rozwoju, pozostały dla mężczyzn⁵⁶⁷.

Jednakże Buzzati nie odnosi się w sposób bezpośredni do przyczyn zastanego porządku społecznego i nieegalitarnego podziału władzy, prawdziwego źródła rozpacz Marty. Marta to typowy przykład białej kobiety z niższej klasy średniej z połowy XX wieku; ma bardzo ograniczone pole wyboru i możliwości osobiste oraz zawodowe⁵⁶⁸. Dina Buzzatiego nie interesują prawdziwe przyczyny jej samobójczej ucieczki przed koszmarem codziennego życia. Ogranicza się do przedstawienia zazdrości kobiecej jako czegoś „naturalnego”, powiela zatem jeden z mizoginicznych stereotypów funkcjonujących od dawna w kulturze Zachodu. Nieprzejednana zawiść między kobietami pojawia się w opowiadaniu dwa razy: w spojrzeniu urzędniczek i w lęku, jaki automatycznie pojawia się wśród kobiet dążących do tego samego celu, tzn. do osiągnięcia statusu (spadającej) gwiazdy

⁵⁶⁶ D. Buzzati, *Il Colombero*. Op. cit., s. 308.

⁵⁶⁷ „Kiedy kobiety zaczęły masowo podejmować pracę zawodową, przypadły im w udziale stanowiska niskopłatne i prace o charakterze rutynowym”. A. Giddens, *Socjologia*. Tłum. Alina Szulżycka. PWN, Warszawa 2004, s. 379.

⁵⁶⁸ Jak zauważa Simone de Beauvoir, w połowie XX wieku: „Z ekonomicznego punktu widzenia mężczyźni i kobiety tworzą niemal dwie odrębne kasty; w identycznych okolicznościach pierwsi mają warunki korzystniejsze, wynagrodzenia wyższe i większe szanse powodzenia niż ich nowe konkurentki w przemyśle, polityce etc. Zajmują więcej posad i lokują się na bardziej wpływowych stanowiskach. Poza relaną władzą

jednej nocy. Marta ze „złością zdała sobie sprawę, że jakieś trzydzieści metrów wyżej spadała inna dziewczyna. Była zdecydowanie piękniejsza od niej i miała na sobie dość elegancką koktajlową sukienkę”⁵⁶⁹.

Na widok dziewczyn, które okazują się o atrakcyjniejsze fizycznie od niej, Marta reaguje złością, ich awans społeczny bowiem – przedstawiony za pomocą ironicznego odwrócenia: upadku, a nie drogi na szczyt – następuje szybciej. Wszystkie śpieszą się, aby być pierwszą: „Nie wiadomo, dlaczego leciała w dół z prędkością dużo większą od prędkości Marty, tak że po chwili prześcignęła ją i zniknęła w dole, chociaż Marta ją wołała. Bez wątpienia dotrze na przyjęcie przed nią, być może wszystko to było ukartowane, aby podstępnie zająć jej miejsce”⁵⁷⁰. Sposób myślenia i reakcje Marty, zazdrość bohaterki wobec rówieśniczek, liczba mnoga, która nie pozwala odróżnić od siebie postaci kobiecych – wszystko to sprawia, że rywalizacja kobiet jawi się jako coś automatycznego i spontanicznego. Ta perspektywa nie pozostawia miejsca na żadną empatię kobiecą, nie pozwala pokazać, że jest ona nie tylko możliwa, ale wręcz w tak zwanych sieciach kobiecej solidarności zdarza się częściej niż wśród mężczyzn. „Był to więc wyścig”⁵⁷¹, myśli Marta. W ustach bohaterki słowa te zyskują wymiar uogólnienia. Nadają prawomocność podwójnie negatywnym, nieetycznym zachowaniom kobiet, charakterystycznym dla rejestru czystej konkurencji. U Buzzatiego wszystkie kobiety zachowują się podobnie: robią to, czego od nich oczekuje patriarchalny stereotyp, potwierdzając przekonanie, że złośliwość i zawiść to cechy tkwiące głęboko w ich „naturze” i że kierują nimi „instynkty pierwotne, zazdrość, próżność, okrucieństwo”⁵⁷². Buzzati w żaden sposób nie kwestionuje mizoginicznych stereotypów, które w Europie rozpowszechniły się w XIX wieku⁵⁷³, tylko potwierdza je i wiernie reprodukuje. W swoich opowiadaniach nie pozostawił kobietom wiele miejsca, by mogły postępować w sposób zróżnicowany i zaprezentować bogactwo charakterów – faktycznie sprawiają wrażenie, jakby wszystkie zachowywały się tak samo⁵⁷⁴.

ciesz się ponadto prestiżem, którego tradycję podtrzymuje całe wychowanie dziecka”. S. de Beauvoir, *Druga płeć*. Op. cit., s. 18.

⁵⁶⁹ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 309.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ Ibid.

⁵⁷² E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 34.

⁵⁷³ Zob. A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Fundacja Ośka, Warszawa 2001. Wstęp M. Janion.

⁵⁷⁴ Świat mężczyzn natomiast wcale nie został pokazany w perspektywie okrutnej walki o przetrwanie. U Buzzatiego to kobiety są bliskie naturze, mężczyźni, przeciwnie, należą do świata kultury. Nawet rywalizacja

Tym, co łączy kobiety i mężczyzn, jest strach przed porażką. Wielki dzień kończy się dla Marty rozczarowaniem⁵⁷⁵. W miarę jak spada, jej radość stopniowo gaśnie – jak światło. Jednocześnie jej organizm się starzeje. Im bliżej ziemi, tym większy staje się jej lęk przed tym, że dokonała w życiu błędnych wyborów: „Tak pewna siebie, kiedy wzbijała się do lotu, teraz Marta czuła narastające drżenie w środku, może po prostu z zimna, a może też był to strach, strach, że popełniła nieodwracalny błąd”⁵⁷⁶. I rzeczywiście tak się stało. Życie Marty minęło w ciągu jednej nocy. Kiedy dostrzega światło świtu, rozumie, że straciła wielką szansę. Cały budynek spowija ciemność. Już nikt nigdzie na nią nie czeka. Tylko śmierć pod koniec lotu.

Opowiadanie kończy się sceną, w której mężczyzna w średnim wieku pije poranną kawę, czytając gazetę, podczas gdy jego żona robi porządki w domu. Obie postaci wykonują czynności charakterystyczne dla swoich płci. Mężczyzna nawet nie podnosi wzroku znad gazety, aby spojrzeć na przelatującą Martę, która tymczasem zdążyła się zestarzeć. Jak wiadomo kobieta, która nie jest młoda – a zatem atrakcyjna erotycznie – nie zasługuje na uwagę: dla męskiego oka jest niewidoczna. Lokalizacja najtańszych mieszkań w dolnej części budynku sprawia, że niższa klasa średnia słyszy „wulgarny” odgłos uderzenia kobiecego ciała o ziemię. Ciekawy i „gustowny” spektakl młodości jest zarezerwowany wyłącznie dla bogaczy mieszkających na górze.

W opowiadaniu *Dziewczyna, która spada* ironia służy krytyce różnic międzyklasowych. Mamy tu do czynienia z makabryczną i okrutną karykaturą społeczeństwa całkowicie obojętnego na cierpienia jednostek będących jego częścią, ofiar jego systemu wartości. Dystans, jaki zapewnia nam pozycja czytelników, oraz identyfikacja – niebezpośrednia – z główną bohaterką pozwalają odczuć absurdalność cierpienia Marty, ofiary własnych marzeń i celów. Należy jednak zapytać, czy rzeczywiście te marzenia są jej marzeniami. A w każdym razie do jakiego stopnia?

wielkich przemysłowców – często obecnych w opowiadaniach Buzzatiego – nie została pokazana jako zwierzęca, mimo że ich rywalizacja podlega zasadom ekonomii rynkowej.

⁵⁷⁵ Tym właśnie kończyła się dla wielu młodych kobiet przygoda z małżeństwem – zwłaszcza gdy iluzje, którymi je mamiono w procesie edukacji, porównywały z rzeczywistością małżeńskiego dnia codziennego. Rzeczywistością, którą kobieta miała akceptować z „pokorą i cierpliwością”, jak pisze Carmen Martín Gaité.

⁵⁷⁶ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 309.

W dużej mierze są to aspiracje zaszczone Marcie przez środowisko, a przede wszystkim przez mass media: marzenie, by się stać częścią świata bogatych i sławnych. Dino Buzzati, dziennikarz z zawodu, dobrze znał mechanizmy funkcjonowania prasy brukowej, która często karmi się prywatnymi tragediami i rozkoszuje upadkiem, przedstawiając jednocześnie wyidealizowany obraz sukcesu i życia gwiazd, podkreślany przez zabiegi retoryczne języka reklamy. Ostrze krytyki Buzzatiego jest tutaj wymierzone w niebezpieczeństwo iluzji tworzonej przez media. Autor pokazuje nam alienację związaną z rozpowszechnionym wyobrażeniem sukcesu, ujawniając mechanizm działania społeczeństwa spektaklu, w którym informacja, w jawny sposób zmanipulowana, jest codziennie wchłaniana i przyswajana przez publiczność. Nie dość dojrzała (jak nastoletnia Marta) i krytyczna, przyjmujemy wpajane nam wartości jako własne i absolutne, ślepi na manipulację, której wszyscy w pewnej mierze podlegamy.

Choć dziewczyny z opowiadania rzucają się z wieżowca z własnej woli, w rzeczywistości zachowują się przede wszystkim tak, jak się tego oczekuje... od kobiet. Wyjątkowa próba Marty, aby ukonstytuować się jako podmiot (przez działanie, którego celem jest osiągnięcie szczęścia), kończy się porażką, ponieważ nie pozwala na to sytuacja kobiet postrzeganych z perspektywy mężczyzny (autora). Jak zauważa Simone de Beauvoir, kobieta – bez względu na to, czy tego chce, czy nie – zostaje zredukowana do roli przedmiotu, aby mężczyzna mógł się ukonstytuować i utwierdzić w pozycji podmiotu. W przeciwieństwie do Buzzatiego francuska myślicielka stawia pytanie o to, czy jest to sytuacja sprawiedliwa... i naprawdę niezmienna⁵⁷⁷.

Przemiana bohaterki opowiadania w zniedołężniałą staruszkę stanowi w pewnym parodię społecznych oczekiwań wobec kobiety, rozumianej i postrzeganej jako ciało, obiekt dla cudzego spojrzenia. Jak to ujmuje Bourdieu:

Skutkiem męskiej dominacji stwarzającej kobietę jako przedmiot symboliczny, którego bycie (*esse*) jest przede wszystkim byciem-widzianą (*percipi*), jest stan związanej z własnym ciałem ciągłej niepewności. Stan ten można inaczej nazwać zależnością symboliczną. Kobiety istnieją bowiem przez i dla spojrzenia – są więc przedmiotem – dostępnym,

⁵⁷⁷ „Tak, kobiety jako całość są dzisiaj podległe mężczyznom, to znaczy, że sytuacja ich otwiera przed nimi mniejsze możliwości: pozostaje tylko kwestia, czy ten stan rzeczy ma trwać nadal”. Ibid., s. 27.

przykuwającym wzrok, gotowym do użycia. Oczekuje się od nich, że będą „kobiece”, to znaczy uśmiechnięte, podległe, uważne, dyskretne, wycofane. Ta rzekoma „kobiecość” jest często tylko chęcią wyjścia naprzeciw męskim oczekiwaniom – rzeczywistym lub zakładanym, zwłaszcza gdy chodzi o rozbudowane ego. W konsekwencji konstytutywny dla kobiecego bycia w świecie jest stosunek zależności od innych (nie tylko mężczyzn). [...] Ciągłe bycie przedmiotem widzenia skazuje kobiety na doświadczenie permanentnego dystansu między ciałem realnym, w którym są „zakłète”, a idealnym, które próbują osiągnąć⁵⁷⁸.

Dziewczyna, która spada to parodia pozwalająca zrozumieć bezsensowność wymagań, jakie społeczeństwo patriarchalne stawia kobiecemu ciału. Kobiecie zaszczepia się przekonanie, że najważniejszy jest wygląd. Na tym polega pułapka ciała, z której nie daje się uciec. Bohaterki opowiadania za podjętą próbę płacą własnym życiem⁵⁷⁹.

W *Dziewczynie, która spada* krytyczna perspektywa Dina Buzzatiego okazuje się ograniczona, jeśli chodzi o kwestie genderowe. Pokazuje on poniekąd Martę jako wcielenie stereotypu kobiety egoistycznej i lekkomyślnej, troszczącej się o takie banały, jak wygląd fizyczny czy luksus i ze względu na swoją powierzchowność i naiwność do pewnego stopnia winnej temu, jaki kształt przybiera jej los. Nie zastanawia się natomiast nad tym, że do tego właśnie przygotował ją kulturowy i społeczny trening.

Mimo że Buzzati w bardzo dramatyczny sposób pokazuje osobistą i społeczną tragedię kobiety, porządek patriarchalny znów przedstawia jako coś normalnego (akceptowanego) – tak właśnie powinno być. Dramat głównej bohaterki – symbolizujący sytuację kobiet jego epoki – nie skłania go do zakwestionowania systemu zbudowanego na podporządkowaniu kobiet mężczyznom, a w tym przecież tkwi sedno sprawy. Nieśmiało oskarżając sytuację kobiet, Buzzati nie dąży do zmiany reguł gry. Jego bohaterowie i bohaterki w żadnym przypadku nie buntują się przeciwko ustalonemu porządkowi. Wręcz przeciwnie, reprodukuja go, postrzegając jako coś nieuniknionego. Jakby powiedział Bourdieu, uwieczniają to, co arbitralne.

⁵⁷⁸ P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., s. 82. Marta i inne spadające dziewczyny są tego wspaniałym przykładem.

⁵⁷⁹ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 310. Próba zrealizowania marzeń kończy się zderzeniem z rzeczywistością: Marta zamienia się w przestraszoną staruszkę.

7. Mizoginiczny stereotyp *femme fatale*

Mała kusicielka (*Piccola Circe*) opowiada historię Umberta, żonatego mężczyzny, który obsesyjnie uzależnia się od swej kochanki Lunelli. Zwieńczeniem tej zależności jest ostateczna przemiana Umberta w psa – boksera poddanego okrutnym kaprysom młodej dziewczyny. Świadkiem wydarzeń jest narrator Dino Buzzati, alter ego autora.

W opowiadaniu narrator, fikcyjny Dino Buzzati⁵⁸⁰, przyjaciel głównego bohatera, znowu przyjmuje męską perspektywę. Tym razem jednak jest ona podwójna: to perspektywa zarówno narratora, jak i bohatera opowiadania, Umberta. Przez ten podwójny pryzmat obserwujemy rozwój wypadków, przy czym spojrzenia obu przyjaciół przecinają się – metaforycznie i dosłownie – kilkakrotnie w ciągu opowiadani.

Główny bohater zostaje początkowo przedstawiony schematycznie, jak prawie zawsze w opowiadaniach Buzzatiego, za pomocą kilku typowo męskich atrybutów. Wiemy, że wykonuje prestiżową pracę i odnosi sukcesy zawodowe: „Miał trzydzieści sześć lat, był drukarzem, wydawcą, a także interesującym malarzem. Był potwornie intelektualny”⁵⁸¹. Umberto jest „bardzo męski”, ale zarazem cechuje go wielka naiwność: „Miał czyste serce i równocześnie silny, autorytarny charakter”⁵⁸². Te pozornie sprzeczne cechy posłużą za pretekst, aby z postaci mężczyzny uczynić ofiarę i pokazać jego infantylizm jako coś od początku zrozumiałego („nieswoim głosem, przestraszony niczym dziecko”⁵⁸³). Jawna bezbronność sprawia, że czytelnik nie może nie współczuć bohaterowi: „«Spotkało mnie nieszczęście»” – wyznaje przyjacielowi Umberto; „spojrzał na mnie błagalnie, jakby z góry czekając na przebaczenie”⁵⁸⁴. Bohater budzi w nas litość, która sprawia, że usprawiedliwiamy jego dziecinne zachowanie. W ten sposób Buzzati zwalnia go od wszelkiej odpowiedzialności, jakby Umberto nie był człowiekiem dorosłym, zdolnym odpowiadać za swe czyny i decyzje. Jest samą dobrocią: „zazwyczaj tak radosny i wylewny”⁵⁸⁵.

⁵⁸⁰ Jak się często zdarza w opowiadaniach Buzzatiego.

⁵⁸¹ Ibid., s. 347 (tłumaczenie Alicji Włodarczyk). Kobiety u Buzzatiego nigdy nie są przedstawiane w ten sam sposób.

⁵⁸² Ibid., s. 347.

⁵⁸³ Ibid., s. 348 (podkreślenie A.C.P.).

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Ibid., s. 350.

Tragedia, która spotyka Umberta, jest taka wielka, że rujnuje harmonię życia rodzinnego. Bohater przyznaje, że przyczyną problemu jest kobieta. „Wiedziałem!”⁵⁸⁶, odpowiada narrator, fikcyjny Buzzati. To kobieta jest winna temu, że „biedny” Umberto traci wszystkie swe atuty: „Mężczyzna w kwiecie wieku, pewny siebie, nabuzowany energią i pomysłami, wspaniały w swym porywie i zdecydowaniu w obliczu każdej przeciwności i niebezpieczeństw, był teraz trzęsącą się larwą”⁵⁸⁷. Deprawujący wpływ kobiety sprawił, że wspaniały macho zamienił się w larwę, a zatem coś ohydneho, odrażającego. Innymi słowy, doszło do najgorszej możliwej rzeczy: mężczyzna stracił atrybuty męskości! „Nieszczęście”, o którym mówią bohaterowie opowiadania, polega na tym, że Umberto stał się parodią bohatera *par excellence*: „Czy ty zdajesz sobie sprawę, jak cię to umniejsza?”⁵⁸⁸, pyta go narrator. Umberto jest istotą upokorzoną, bezwartościową, a mimo to spojrzenie Buzzatiego-narratora sprawia, że budzi w nas współczucie i sympatię.

Męskie cechy Umberta, wyraźnie wartościowane pozytywnie – pewność siebie, stanowczość, kreatywność, porywczność, zdecydowanie w obliczu trudności – w opowiadaniach Buzzatiego nigdy nie przysługują postaciom kobiecym... Gdy jednak zdarzy się wyjątek, efekty okazują się straszne. Kobieta o takich cechach – jak Lunella – zostaje przedstawiona jako istota niebezpieczna, złośliwy potwór, diabelskie nasienie, kwintesencja całego zła, które może dręczyć świat... mężczyzn. Przegrany Umberto jest przeciwieństwem męskości, śmieszną lalką, której brak własnej woli, kimś szepczącym „z idiotycznym wyrazem twarzy”⁵⁸⁹. Przeraźliwy obraz silnej kobiety i mężczyzny zachowującego się jak „biedna, drżąca larwa” to dla Buzzatiego najgorszy koszmar: „Ta zwariowana miłość całkowicie go pochłonęła”⁵⁹⁰.

Według narratora historia Lunelli i Umberta nie jest niczym wyjątkowym czy jednostkowym, lecz zaledwie jedną z wielu „melancholijnych historii tego skomplikowanego świata; taka sama jak wszystkie inne”⁵⁹¹. Lunella została przedstawiona jako choroba dręcząca głównego bohatera: „Wydawałoby się, że [Umberto – A.C.P.] ma gorączkę”⁵⁹². Zepsuty charakter kobiet „tego rodzaju” był we Włoszech w połowie XX wieku często

⁵⁸⁶ Ibid., s. 348.

⁵⁸⁷ Ibid. (podkreślenie A.C.P.).

⁵⁸⁸ Ibid., s. 350.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid. Warto zwrócić uwagę na wizualny charakter przedstawionej metafory: fallus został wyrwany i pożarty przez kobietę.

⁵⁹¹ Ibid., s. 348.

przedstawiany jako coś zaraźliwego, niebezpiecznego dla całego społeczeństwa. Kultura karała – uznając za winną – każdą kobietę, która nie ograniczała się do zachowań zgodnych z rolą narzucaną jej przez patriariat. W tym samym czasie Simone de Beauvoir pisała:

kobiety i Murzyni wyzwalają się dziś spod analogicznej kurateli, a kasta niegdyś panująca usiłuje utrzymać ich „na miejscu”, czyli w miejscu, które dla nich wybrała. [W przypadku kobiet – A.C.P.] kobieta „naprawdę kobieca” [powinna być] płocha, dziecinna, nieodpowiedzialna – kobieta poddana mężczyźnie⁵⁹³.

Tak się więc składa, że w *Małej kusicielce* dwie kobiece bohaterki uosabiają przeciwstawne modele tradycyjnej kobiecości: posłuszna żona Umberta, która „była kobietą uступliwą”⁵⁹⁴, zostaje w historii odsunięta na bok⁵⁹⁵, pierwsze skrzypce gra natomiast młoda Lunella, wcielenie *femme fatale*. Jak zauważa narrator, Umberto wcale jej nie idealizuje: „opisywał ją w sposób okrutny – jako osobę wyrachowaną, chytrą, chciwą pieniędzy, o oschłym, betonowym sercu”⁵⁹⁶. I nie jest to przypadek. Buzzati przedstawia w ten sposób wzór kulturowy istniejący w Hiszpanii czasów Franca – i gdzie indziej również –, „prototyp *femme fatale*, kobiety pożerającej mężczyzn i burzącej dobre obyczaje”⁵⁹⁷. Kobiety, która według narratora kłamie bez żadnych oporów: „Na pewno potrafiłaby mi coś powiedzieć: być może same bujdy, ale zawsze to lepsze niż nic”⁵⁹⁸. Lunella została przedstawiona jako wampirzyca, „czarny charakter, wcielenie grzechu i zguba mężczyzn”⁵⁹⁹.

Jak pisze Martín Gaité w swej książce *Praktyki miłosne w Hiszpanii w okresie powojennym*, w społeczeństwach tradycyjnie katolickich – włoskim i hiszpańskim, zwłaszcza w latach 40. i 50. – wyraźnie widać mizериę wzorów kobiecych, które zasadniczo ograniczały

⁵⁹² Ibid., s. 347.

⁵⁹³ S. de Beauvoir, *Druga pleć*. Op. cit., s. 21.

⁵⁹⁴ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 347.

⁵⁹⁵ W prozie Buzzatiego można znaleźć sporo podobnych przykładów. Zob. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit.

⁵⁹⁶ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 348.

⁵⁹⁷ „el prototipo de la «mujer fatal», devoradora de hombres y desestabilizadora de las buenas costumbres”. E. Pérez Romero, *La mujer en el cine español*. Arkadin Ediciones, Madryt 2010, s. 61 (tłumaczenie A.C.P.).

⁵⁹⁸ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 351.

⁵⁹⁹ „la mala de la película, representación del pecado y perdición del hombre”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 61 (tłumaczenie A.C.P.).

się do świętej (siostra), żony (i matki) lub dziwki. O ile z dwoma pierwszymi wiązało się całe mnóstwo cnót, trzecia stanowiła esencję perwersji. Od przyzwoitej czy też matczynej, „kobiecej” kobiety oczekiwano bierności, zwłaszcza w sferze erotycznej⁶⁰⁰. Wszystko inne zostałoby uznane za odchylenie od normy, zboczenie, i to właśnie wyraźnie pokazuje, do jakiego stopnia kobieca seksualność polegała społecznej kontroli⁶⁰¹.

Mała kusicielka Buzzatiego jest bezpośrednim dziedzicem tej tradycji kulturowej. Związek Umberta (żonatego, dojrzałego mężczyzny) z Lunellą-Lolita⁶⁰² został przedstawiony jako relacja niezdrowa, masochistyczna. Jak już wspomnieliśmy, bohater jawi się jako zupełnie bezbronny wobec prowokacji młodej kobiety – „nie potrafił się wycofać”⁶⁰³. Sam tytuł – *Piccola Circe* – odnosi się do mitu Kirke, który zdaje się warunkować relacje erotyczne i emocjonalne obojga bohaterów: Lunella to mała wiedźma zdolna oczarować każdego mężczyznę i doprowadzić go do zguby⁶⁰⁴.

Pytanie, które się pojawia w tym momencie, brzmi: czy emocjonalna i erotyczna zależność Umberta do kochanki nie wiąże się przypadkiem z frustracją seksualną w jego małżeństwie? Jak pisze Carmen Martín Gaité, można by się było zastanawiać, w jakim stopniu wzór dla kobiet z epoki (tzn. wzór kobiety czystej), tak samo jak zupełna nieznajomość własnego ciała i ciała przedstawicieli płci przeciwnej (taka wiedza była zwalczona przez Kościół katolicki jako grzeszna) mogły powodować blokadę w stosunkach seksualnych małżonków⁶⁰⁵.

W opowiadaniu Buzzatiego nigdzie nie kwestionuje się moralności – czy raczej jej braku – niewiernego małżonka; narrator nie zastanawia się też nad trudną sytuacją żony po rozstaniu z mężem. Buzzati-narrator nie kwestionuje systemu, ogranicza się do napiętnowania kobiety: jak zgodnie uznają obaj mężczyźni, kobiety takie, jak Lunella prowadzą do ruiny, są

⁶⁰⁰ Zob. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit.

⁶⁰¹ Kontrola seksualności – pożądania i rozkoszy erotycznej – od zawsze była bardziej restrykcyjna dla kobiet niż dla mężczyzn i narzucała kobietom znacznie bardziej ograniczony repertuar prawomocnych praktyk cielesnych.

⁶⁰² Na podobieństwo między opowiadaniem Buzzatiego a powieścią Nabokowa wskazuje choćby imię głównego bohatera – Umberto, włoski odpowiednik Humberta.

⁶⁰³ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 348.

⁶⁰⁴ O micie Kirke zob. mój artykuł *La trampa de Circe. El motivo mitológico en dos relatos de Julio Cortázar y Dino Buzzati*. W *Reescritura e intertextualidad*. Ed. U. Aszyk, Biblioteca Iberystyka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, ss. 75–92.

⁶⁰⁵ Zob. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit.

w stanie zniszczyć każdego⁶⁰⁶. Jak to ujmuje Montaigne: „Łatwiej jest oskarżać jedną pleć niż usprawiedliwiać drugą”⁶⁰⁷.

W *Małej kusicielce* oskarżycielski palec narratora wskazuje na kobietę, jednocześnie zatrzymując się przy opisie wyglądu Lunelli. Narrator zdradza się wówczas ze spojrzeniem, w którym bez trudu można rozpoznać heteroseksualnego *voyeura*, szukającego przyjemności w bardzo szczegółowym opisie kobiecego ciała: „Była młodziutka, o przenikliwej twarzy, nieopisanie świeżej skórze, czarnych włosach upiętych w dziwną, jakby dziewiętnastowieczną fryzurę i miała młodzieńcze ciało nastolatki”⁶⁰⁸. Wyraźnie stosując kryteria podwójnej moralności, Buzzati-narrator obwinia kobietę o to, że wodzi mężczyzn na pokuszenie, przy czym sam się ożywia i włącza do erotycznej gry. Tak naprawdę to jego spojrzenie tę grę aktywizuje:

Femme fatale jest tak naprawdę wyłącznie męską fantazją erotyczną, która nie ma odpowiednika w rzeczywistości. Przedstawia nieosiągalny ideał piękna, fascynujący i niepokojący jednocześnie, który zmateriałizowany na ekranie chce powodować rozkosz seksualną u widza (mężczyzny) poprzez ładunek erotyczny, który w sobie niesie. Kobieta, z punktu widzenia kina/kamery (znowu męskiego), staje się w ten sposób obiektem seksualnym⁶⁰⁹.

Oko narratora w opowiadaniu Buzzatiego ociera się o perwersję pedofilii, ponieważ Lunella jest zaledwie dziewczynką, Lolitą. Narrator mówi o niej jako o „zuchwałej uczennicy”. Mamy więc do czynienia z nierówną relacją władzy, między dorosłym i (prawie) dzieckiem. Lunella zostaje przedstawiona jako na pozór niewinna, choć zarazem „jej usta otwierały się w psotnych uśmiechach”⁶¹⁰; „miała na sobie prościutkie ubranko, ale

⁶⁰⁶ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 348.

⁶⁰⁷ Cytowany w: S. de Beauvoir, *Druga pleć*. Op. cit., s. 25.

⁶⁰⁸ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 349.

⁶⁰⁹ „La *femme fatale* no es, en realidad, más que una fantasía erótica masculina sin equivalente real. Representa un ideal de belleza inalcanzable, fascinante y turbador al mismo tiempo, el cual, materializado en la pantalla, quiere producir un gozo sexual en el espectador (masculino) por la carga erótica que respira. La mujer, a través de la mirada cinematográfica (masculina, de nuevo), se convierte así, en objeto sexual”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 208 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶¹⁰ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 350.

wyzywające, z wprawiającym w zakłopotanie dekoltem”⁶¹¹. Buzzati-narrator wielokrotnie podkreśla prowokujące zachowanie młodej dziewczyny: „Jakby wiedziała, że mam się zjawić – wprost nie mogła się lepiej przygotować”⁶¹²; „Gestem uroczego bezwstydu Lunella poprawiła spódnicę, pozwalając zobaczyć więcej, niż przystoi”⁶¹³. Dla kogo ten gest jest uroczy? Dlaczego narrator tak go opisuje, skoro uważa, że jest moralnie naganny?

Brutalne represje społeczne, polityczne, kulturowe i seksualne, jakim podlegało hiszpańskie społeczeństwo po zakończeniu wojny domowej, przekładały się na postrzeganie kobiecego ciała jako przedmiotu pożądania za pośrednictwem formuł, których dziś nie możemy nazwać inaczej, jak tylko perwersją⁶¹⁴.

Tę samą diagnozę można postawić w odniesieniu do Włoch czasów Buzzatiego. Kiedy Lunella mówi: „Jestem cyklonem [...] jestem syreną morską, jestem tęczą. Ja jestem... ja jestem rozkoszną dziewczynką”⁶¹⁵, tak naprawdę werbalizuje męskie pożądanie. Ona stanowi fantazję erotyczną obserwującego ją mężczyzny. Narrator komentuje jej wyznanie w taki oto sposób: „w tym momencie odkryłem pod tą dziecięcą kokieterią bezgraniczną i przez nią samą kontrolowaną zdolność kłamania. Nie potrafię powiedzieć dlaczego. To było doznanie niemalże fizyczne”⁶¹⁶. Odkrycie to nie potrzebuje ani faktów, ani argumentów przemawiających za jego prawdziwością. Wystarczy „fizyczne odczucie”, które – nie trzeba tego dodawać – dane jest jedynie mężczyznom. Kobięca złośliwość jest dla bohatera tak oczywista, że odczuwa ją po prostu całym ciałem: „W jej wzroku było tyle ironii i wyrachowanej radości z pocucia posiadania, że aż dreszcz przeszedł mi po plecach”⁶¹⁷.

Zgodnie ze swoją przewrotną naturą Lunella oczywiście próbuje uwieść Buzzatiego-narratora, gdy ten składa jej wizytę. Czeką na potencjalną ofiarę i pokazuje sztuczki, jakie

⁶¹¹ Ibid., s. 351.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Ibid., s. 348.

⁶¹⁴ „La brutal represión social, cultural, política y sexual a la que se vio sometida la sociedad española de la inmediata posguerra se tradujo en una consideración del cuerpo femenino como objeto de deseo a través de unas formulaciones que hoy en día no podemos tildar sino de perversas”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 68 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶¹⁵ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 349 (podkreślenie A.C.P.).

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ Ibid., s. 350.

potrafią zrobić jej dwa psy, przy czym w jednym natychmiast rozpoznajemy Umberta. Zakończenie stanowi kulminację makiawelicznego procesu identyfikacji dobra z męskością a zła z tym, co kobiece. W masochistycznej scenie, która wieńczy opowiadanie, Lunella bije swe psy kijem, jeśli poprawnie i natychmiast nie wypełnią jej rozkazów⁶¹⁸. Oba psy są absolutnie podporządkowane właścicielce, która nie waha się wymierzyć im okrutnej kary, jeśli tylko się pomylą. Swoim zachowaniem potwierdza złośliwość, którą przepisuje jej narrator: „Lunella bardzo się przy tym ubawiła”⁶¹⁹. Upokorzenie psów, a zwłaszcza boksera, w którym rozpoznajemy Umberta – „Bokser, desperacko przeszywając ją wzrokiem, podał lewą łapę”⁶²⁰ – kontrastuje z kobiecą brutalnością: „patrzyła na mnie, śmiejąc się, z tą swoją dwuznaczną ekspresywnością – niewinną i bezwstydną”⁶²¹. Masochizm Umberta służy wzmocnieniu schematu ideologicznego całości tekstu: „Umberto wstrząsnął głową, jakby między doznaniem przyjemności a zakłopotaniem”⁶²².

Kobieta zostaje więc przez narratora ukazana jako źródło przemocy wobec mężczyzn, i to nie tylko psychicznej, ale też fizycznej: „Trzeba tak robić, bo jak nie, to one stają się naszymi właścicielami”⁶²³, stwierdza Lunella i dodaje: „«Bić po nosie, bo tam je najbardziej boli. Później są jak aniołki» – zaśmiała się zwycięsko”⁶²⁴.

Męską solidarność wobec kobiecej brutalności widać w spojrzeniach, jakie wymieniają między sobą przyjaciele: „Skulony pod stołem, trzęsąc się, bokser wreszcie na mnie spojrzał. Był to wzrok stworzenia smutnego, zwyciężonego, zgaszonego, zniszczonego, ponizonego, które mimo wszystko wciąż mgliście pamiętało honor straconej młodości”⁶²⁵. I znów wzrok narratora wydobywa patos męskiego cierpienia: „Patrzył na mnie i łyzy kapały mu z oczu. Ten ulubiony, ta ekspresja, ten duch. Jak na mnie patrzył! Biedny Umberto...”⁶²⁶. Tylko pełne zrozumienia spojrzenie drugiego mężczyzny może rozpoznać i zrozumieć w

⁶¹⁸ Oczywiście jest tu falliczna symbolika broni, tak samo jak odwrócenie ról seksualnych.

⁶¹⁹ Ibid., s. 353.

⁶²⁰ Ibid.

⁶²¹ Ibid.

⁶²² Ibid., s. 350.

⁶²³ Ibid., s. 354.

⁶²⁴ Ibid. Na ironię zakrawa fakt, że właśnie tego typu argumentami posługują się mężczyźni stosujący przemoc domową.

⁶²⁵ Ibid.

⁶²⁶ Ibid., s. 355.

całości boleść utraconej męskiej dumy. Na mężczyzn narrator patrzy ze współczuciem i zrozumieniem⁶²⁷.

Podobna emocjonalna więź w opowiadaniach Buzzatiego nie obejmuje kobiet. Spojrzenie skierowane na kobiety ma charakter krytyczny lub wręcz oskarżycielski. Podciągając pod dwa różne strychulce narratora, my jako czytelnicy dostrzegamy świat przedstawiony w jasnej patriarchalnej projekcji kulturowej i symbolicznej: „kobieta kształtowała się jako pole bitwy szarpiących pasji [...], mężczyzna zaznacza ją jako winna jego permanentnego stanu kastracji lub impotencji”⁶²⁸.

Lunella jest więc wcieleniem archetypu *femme fatale*, który według Israela de Francisco⁶²⁹ został zaczerpnięty z kina amerykańskiego i odnosił się do kobiety „zakłócającej spokój rodziny”. Krytykując i atakując kobietę, która w owym czasie – jako osoba aktywna, decydująca o własnym losie i wyrażająca swe pragnienia seksualne – należała do wyjątków, i zarazem usprawiedliwiając mężczyznę, który nawiązał z nią romans, Buzzati broni najbardziej konserwatywnych wartości patriarchalnego społeczeństwa. Niebezpośrednio popiera tradycyjny wzór, w którym „kobieta, nawet w małżeństwie, jest zawsze czysta, cnotliwa i przyzwoita”⁶³⁰:

początki kariery *femme fatale* w amerykańskim czarnym kinie wiązałyby się przede wszystkim z niepewnością, jaką budziła w mężczyznach zmiana roli kobiet po II wojnie światowej. Pod nieobecność mężczyzn w czasie wojny kobiety zyskały niezależność zawodową i osobistą. Po zakończeniu walk władze starały się sprawić, by wróciły do domu. Wtedy też na ekranach kin zaczęła się pojawiać *femme fatale* w ideologicznej, konserwatywnej funkcji. Ponieważ charakteryzowały ją cechy tradycyjnie związane z tym, co

⁶²⁷ Podobny przykład można znaleźć w opowiadaniu *Wrona*, gdzie narrator mówi o głównym bohaterze tak: „czuł się zmęczony i zniechęcony”, „przemoczony i skostniały, z trzęsącymi się skrzydłami”. Ibid., s. 158 (tłumaczenie Krystyny Szwaś). Taki obraz bohatera budzi w nas od razu empatię. Ale nie tylko. Postaci męskie są często przedstawione u Buzzatiego z nutą ironii, co może budzić u czytelnika irytację i pogardę wobec nich. Jak dobrze wiemy, obecność ironii ma jako efekt dwuznaczność tekstu. Jednak dobrowolnie skupiłam się nad powtarzaniem pewnych schematów opozycji żeńsko-męskie charakterystycznych dla opowiadań Buzzatiego tutaj analizowanych.

⁶²⁸ „la mujer se configuraba como campo de batalla de unas pasiones atezadas [...], enunciándola el varón como culpable de su permanente estado de castración o impotencia”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 68 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶²⁹ Jeden z autorów książki *La mujer en el cine español*. Op. cit.

⁶³⁰ „mujer que, incluso en el matrimonio, no [deja] de ser casta y recatada”. Ibid., s. 61 (tłumaczenie A.C.P.).

męskie, była w istocie postacią szkodliwą, której przeciwieństwo stanowiła kobieta bardziej tradycyjna – usługowa, zabiegająca o spokój i odpoczynek potrzebne mężczyźnie⁶³¹.

Lunella stanowi tak naprawdę uosobienie seksualnych fantazji i frustracji mężczyzn. Złośliwa i zarazem atrakcyjna kobieta została obciążona moralną dwuznacznością, która tkwi w skierowanym na nią spojrzeniu. Moralizujący dyskurs narratora okazuje się bardzo podejrzany, ponieważ on sam delektuje się każdym szczegółem tej kobiecej „niemoralności”. Dobitnie pokazuje to tylko, że kobieta „nieprzyzwoita”, w perspektywie społecznej krytykowana i poniżana, a zarazem erotycznie pociągająca, jest w rzeczywistości odwrótnością niewinnej i skrupowanej gospodyni, żony i matki, „kobiety przyzwoitej” – nudnej i szalenie nieatrakcyjnej⁶³².

Sama represja seksualności, której w społeczeństwie włoskim lat 50. XX wieku podlegali wszyscy, ale przede wszystkim kobiety⁶³³, w opowiadaniach Buzzatiego nie pojawia się wprawdzie jako odrębny problem, choć zachowanie jego bohaterów jest (po części) jej wynikiem. Jak zauważa Pérez Romero, postaci kobiece są przedstawiane jako winne: „ich zachowanie wykorzystywano do moralizowania opowieści, bez wchodzenia w

⁶³¹ „el origen de la *femme fatale* en el cine negro estadounidense estaría relacionado, sobre todo, con la inseguridad masculina ante el cambio de rol de las mujeres estadounidenses tras la II Guerra Mundial. Durante la ausencia de los hombres por el conflicto bélico, las mujeres ganaron en independencia laboral y personal. Pero, una vez se produjo el regreso, el gobierno intentó que las mujeres volvieran al hogar. La *femme fatale* empezó, entonces, a aparecer en la pantalla con una finalidad ideológica conservadora. Porque la mujer fatal, vestida con rasgos tradicionalmente ligados a lo masculino, era, en el fondo, una figura maligna cuya contrapartida solía ser una mujer más tradicional, más servicial, que procuraba la paz y el descanso que el hombre necesitaba”. Ibid., s. 208 (tłumaczenie A.C.P.). Warto tutaj wspomnieć o jednej z bohaterek *Godzin* (2002) Stephena Daldry’ego, gospodyni domowej rozważającej samobójstwo. Film został nakręcony na podstawie powieści Michaela Cunninghama.

⁶³² José Abad wskazuje na podobny przykład w powieści Buzzatiego *Un amore*: „za pośrednictwem tych nagich diabolic autor wyraża pokusę, własną pokusę. Inspiracją dla postaci Eury [główniej bohaterki – A.C.P.] była natomiast Almerina Antoniazzi, którą poznał w roku 1960, gdy miała lat 19, a on 54, i z którą ożenił się sześć lat później. Jeszcze jeden szczegół wart rozważenia”. „En esas diablesas desnudas el autor estaba dando cuerpo a la tentación, a *sus tentaciones*. Para el dibujo de Eura [la protagonista, A.C.P.], por contra, tomó como modelo a Almerina Antoniazzi, a quien había conocido en 1960 – cuando ella tenía diecinueve años y él cincuenta y cuatro – y con quien se casó en 1966. Otro detalle que da que pensar”. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit., s. 16 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶³³ W Hiszpanii w owym czasie kobiety również podlegały represji społecznej, która wiązała się z ograniczeniem ich wolności osobistej, obowiązywała nawet ustawa zabraniająca pracy kobietom zamężnym (*Fuero del Trabajo* 1938). O zależności prawnej i ekonomicznej kobiet w czasach frankizmu, zwłaszcza w ciągu pierwszych dwudziestu lat reżimu, przekonująco pisze Martín Gaité.

niedające się pominąć zagadnienia psychologiczne lub – w istocie – społeczne, a przecież wiele z tych wampirzyc dawało wgląd w surową i namacalną rzeczywistość prostytutki⁶³⁴.

Jak piszą autorzy książki *Kobieta w kinie hiszpańskim*, „tak naprawdę postaci prostytutek pełnią w fikcji «funkcję uspokajającą»”, ponieważ

tradycyjnie służyły narratorom przemawiającym z perspektywy klasy dominującej do identyfikacji tego wszystkiego, co mogłoby stanowić zagrożenie dla instytucji konserwatywnych (takich jak rodzina) oraz patriarchalnej klasy społecznej (np. wkroczenie kobiet w sferę publiczną) tak, by później można to było narracyjnie „wyeliminować” i stworzyć „uspokajającą opowieść” dla tej klasy mającej władzę⁶³⁵.

I dalej czytamy:

Feminizm od zawsze walczył z prostytutką, ponieważ jest ona kwintesencją seksualnego urzeczowienia kobiety i podporządkowania jej mężczyźnie. Znika tym samym możliwość ustanowienia relacji równości, a na ich miejsce zostają przywrócone role dominującego i zdominowanej tak charakterystyczne dla kultury patriarchalnej. Żadne zjawisko uważane za tabu lub ostro krytykowane nie zawierało w sobie tylu sprzeczności co prostytutka. Mimo społecznego potępienia prostytutki zawsze znajdowały klientów, stulecie za stuleciem, epoka za epoką. Zawsze były pod ręką. Ale dla cywilizacji Zachodu, z jej wyrastającą z chrześcijaństwa moralnością, prostytutka zawsze oznaczała niebezpieczeństwo, była czymś, co należało ukrywać, ujawniała bowiem społeczną hipokryzję w sprawach seksu, którego uprawianie dopuszczano wyłącznie w małżeństwie. Tymczasem rzeczywistość wyglądała zupełnie inaczej. Wobec ostrych restrykcji, jakim

⁶³⁴ „[s]in entrar en consideraciones psicológicas o – fundamentalmente – sociales, pues muchas de estas *vampiresas* estaban mostrando la cruda y palpable realidad de la prostitución”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 62 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶³⁵ „han servido tradicionalmente a los narradores de la clase dominante para identificar todo aquello que supusiera una amenaza para las instituciones conservadoras (como la familia) y amenazante para su clase social patriarcal (como, por ejemplo la entrada de la mujer en la vida pública), para luego «eliminarlo» narrativamente en todo un ejercicio de «novela tranquilizadora» para esa clase en el poder”. Ibid., s. 276 (tłumaczenie A.C.P.).

podlegał seks, dla wielu mężczyzn jedynym wyjściem była właśnie prostytutka, bez względu na to, jak ostro by jej zabraniano. W efekcie dla ochrony instytucji małżeństwa tolerowano prostytutkę jako mniejsze zło, a ponieważ męską seksualność „uznawano za niepohamowaną [...], zgadzano się, że mężczyzna potrzebuje prostytutki, by zaspokajać swe potrzeby. Prostytucja jest więc instytucją konieczną do społecznej kontroli ludzkiej seksualności”⁶³⁶.

Opowiadanie Buzzatiego jest więc wiernym odbiciem społecznej hipokryzji, która potępiała kobietę, gdy ta utrzymywała relacje seksualne poza małżeństwem, ta sama hipokryzja kazała przymykać oko na postępowanie cudzołożnika⁶³⁷. Lunella została przedstawiona jako istota brutalna, agresywna, pozbawiona skrupułów, narrator posuwa się

⁶³⁶ „El feminismo siempre ha batallado contra la prostitución porque quintaesencia la cosificación sexual de la mujer en beneficio del varón. No existe, por tanto, relación equitativa posible, sino que se restablecen los roles de dominantes y dominados, tan característicos de la cultura patriarcal. Y es que nunca ningún fenómeno considerado tabú o anatema ha encerrado tantas contradicciones como la prostitución. Porque, pese a estar socialmente reprobada, la prostitución no ha perdido clientela siglo tras siglo, época tras época. Siempre ha estado ahí. Pero para la civilización occidental, con una base moral de raigambre cristiana, la prostitución siempre ha constituido algo peligroso, algo que debía ocultar porque dejaba en evidencia la hipocresía de la sociedad en materia sexual, cuya práctica sólo estaba asociada al matrimonio. La realidad, sin embargo, ha sido bien distinta. Para muchos hombres, las férreas restricciones de las que el sexo ha sido objeto encontraban su válvula de escape a través de la prostitución, por muy prohibida que estuviera. Es como si, para salvaguardar la institución matrimonial, se tolerase como un mal necesario, pues si en el hombre «*la sexualidad es entendida como irrefrenable* [...] entonces requiere de la prostitución para la resolución de esa necesidad. La prostitución es entonces una institución necesaria para el control de la sexualidad humana»”. Ibid. (tłumaczenie A.C.P.).

⁶³⁷ „Do 1972 roku młoda kobieta (do 25 roku życia) nie mogła opuszczać rodzinnego domu bez pozwolenia, chyba że w wypadku małżeństwa albo wyboru stanu duchownego. W tym samym roku wiek dojrzałości kobiet zostaje zrównany z wiekiem dojrzałości mężczyzn i ustalony na 21 lat. (...) Prawodawstwo hiszpańskie zrównywało kobiety z dziećmi i chorymi umysłowo za sprawą wciąż obowiązującego kodeksu cywilnego z roku 1889, który jasno stwierdzał, że mąż ma obowiązek otaczać opieką żonę, a ta jest zobowiązana do posłuszeństwa. Kobiety potrzebowały zgody męża przy podpisywaniu umowy o pracę, otwieraniu konta bankowego albo transakcjach kupna-sprzedaży; zgoda małżonka obowiązywała aż do reformy prawa w 1975 roku. Ponadto kodeks karny przewidywał surowe kary dla kobiety, która popełniła cudzołóstwo, podczas gdy mężczyzn uznawano za winnych przestępstwa tylko w wypadku notorycznie powtarzających się zrad. Praktycznie nie można mówić o obecności kobiet w przestrzeni publicznej, ograniczała się ona wyłącznie do świata widowisk”. “Hasta 1972 la mujer menor de edad (con menos de 25 años) no podía abandonar el domicilio paterno sin autorización, excepto para casarse o tomar estado religioso. Es en ese año cuando se iguala la mayoría de edad a la del hombre, fijándola en los 21 años. [...] La legislación española equiparaba a las mujeres con los niños y los dementes al estar aún vigente el Código civil del año 1889 que establecía claramente el deber de protección del marido hacia la esposa y la correspondiente y obligada obediencia de esta. Las mujeres necesitaban autorización marital para firmar un contrato de trabajo, abrir una cuenta bancaria o realizar operaciones de compra-venta; esta licencia marital se mantuvo en vigor hasta la reforma legislativa de 1975. Además, el Código Penal castigaba duramente a la [mujer] que cometía adulterio, mientras que para el hombre solo se consideraba delito en caso de emancebamiento notorio. En cuanto a la presencia pública de la mujer, su proyección social era prácticamente inexistente, circunscribiéndose casi en exclusiva al mundo del espectáculo”. A. Castro García, *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. KRK Ediciones, Oviedo 2009, ss. 60–61 (tłumaczenie A.C.P.).

nawet do tego, że nazywa ją „małym niemiłosiernym” ścierwem⁶³⁸. Widzimy, jak kochanka kopie boksera-Umberta, ale przemoc, której podlega sama kobieta, pozostaje niewidoczna. Buzzati, który w *Małej kusicielce* woli potępić ją, nie zastanawiając się nad jej życiową sytuacją, wyraźnie wykazuje cechy mizoginiczne. Nie interesuje go problem kobiet w społeczeństwie włoskim, gdyby bowiem chciał zakwestionować przypisane im miejsce, musiałby również zdać sprawę z roli (i odpowiedzialności) mężczyzn. Lunella – i stereotyp kobiety, który wciela – jest w dużej mierze ofiarą społeczeństwa patriarchalnego. Jest przedmiotem przemocy związanej z rolą, jaką przeznaczyła jej kultura tradycyjna. Problem wykluczenia kobiet – będący odzwierciedleniem pewnego historycznego momentu, w którym zbiegły się we Włoszech faszyzm i katolicyzm, a także rezultatem tradycji kulturowej – pozostaje poza obszarem zainteresowania Buzzatiego-autora⁶³⁹.

8. Ideal męskości i kryzys wieku średniego

W zbiorze opowiadań *Il colombre* główni męscy bohaterowie zamieniają się w następujące zwierzęta: poniżanego psa boksera w opowiadaniu *Mała kusicielka* (o czym była mowa we wcześniejszym podrozdziale), bezbronnego, odrzuconego przez stado ptaka we *Wronie* i wreszcie w umierającą ropuchę w *Osiemnastym dolku*. We wszystkich trzech przypadkach żałosny stan bohaterów zostaje przedstawiony przez narratora z wielką dozą empatii i współczucia; znajdujemy tam także ironię, ale jest ona raczej efektem drugorzędym w stosunku do współczucia.

Wrona to historia wielkiego przemysłowca, który z czasem postanawia wycofać się z interesów i schronić się w zaciszu swojego ogrodu, gdzie zamienia się we wronę. Szybko jednak okazuje się, że nie tylko nie potrafi znaleźć spokoju, którego szukał, lecz w dodatku odrzucają go inne ptaki. W końcu zostaje sam w bardzo złych warunkach życiowych⁶⁴⁰.

⁶³⁸ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 354.

⁶³⁹ Przemoc wobec kobiet jest związana z ich całkowitym lub częściowym wykluczeniem ze sfery publicznej, z mniejszymi lub żadnymi szansami na rozwój zawodowy, z systematycznym ich odsuwaniem od stanowisk związanych z podejmowaniem ważnych decyzji, z wykorzystywaniem i eksploatacją seksualną, z biedą, z przemocą w domu (kończącą się nierzadko śmiercią) itd. Wiele z tych problemów jest nadal jak najbardziej aktualnych.

⁶⁴⁰ „Gniazdo było na gałęziach drzewa obok autostrady, do gniazda wpadał deszcz. Nocą, przemoczony i skostniały, z trzęsącymi się skrzydłami wielki przemysłowiec widział przejeżdżające potężne samochody, wiozące dawnych kolegów, którzy po dniu robienia wielkich interesów wracali z Turynu w towarzystwie przepięknych sekretarek”.

Upadek bohatera wydaje się tym tragiczniejszy, że jest rewersem sukcesu, jaki mężczyzna osiągnął w interesach.

Wielkim przemysłowcem jest także bohater opowiadania *Osiemnasty dołek*. Czuje się rozczarowany życiem tak samo jak ogromna ropucha, w którą prawdopodobnie się przemienia⁶⁴¹. W społeczeństwie włoskim przedsiębiorca to ktoś godny podziwu, *self-made man*, któremu udało się osiągnąć szczyt drabiny społecznej, zdobyć władzę i prestiż⁶⁴². Ropuchę, w którą prawdopodobnie zamienia się Stefano Merizzi, charakteryzują wszystkie typowo męskie cechy, takie jak np. siła fizyczna i władza⁶⁴³. Narrator nazywa Stefana Merizziego „suwerenem”, „wspaniałą bestią” o życiu pełnym „nadzwyczajnych miłości” (aluzja do potencji seksualnej), to dla niego „książę”, „król”, „bóg”. Czytelnicy jednak są świadkami jego agonii – obraz minionej potęgi zostaje przesłonięty przez scenę żalostną.

Podlegający metamorfozie bohaterowie Buzzatiego znajdują się na antypodach ideału męskości. Jak pisze Carmen Martín Gaité, tradycyjnie uważa się, że idealnego mężczyznę „powinna cechować tężyzna fizyczna i siła woli. To człowiek sukcesu. Potrafi przemawiać publicznie. Nigdy się nie poddaje. Nigdy nie tchórzy. Jest pewny siebie”⁶⁴⁴. To nieosiągalny horyzont oczekiwań. Jak twierdzi w *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu, mężczyznom nie wystarcza rytuał inicjacji. Męskość musi być potwierdzana ciągle, w procesie bez końca⁶⁴⁵.

Mężczyzna w modelu tradycyjnym podlega zatem trudnej czasem do zniesienia presji, zwłaszcza że – jak pisze Elisabeth Badinter – „zawsze ryzykuje, że jego słabości zostaną zdemaskowane”⁶⁴⁶ i okaże się „nieudacznikiem”. Źródłem alienacji mężczyzny jest więc sam ideał. Bohaterowie Buzzatiego chcą sprostać wymaganiom, które narzuca im męskość, mają z tym jednak trudności. W społeczeństwach zachodnich rytuał wymaga od mężczyzny, by

⁶⁴¹ Jest to metamorfoza hipotetyczna, nie jesteśmy pewni, czy faktycznie do niej doszło.

⁶⁴² Co dobrze tłumaczy sukces polityczny tak kontrowersyjnej postaci jak Silvio Berlusconi.

⁶⁴³ Istotne znaczenie ma tu fakt, że po włosku słowo „ropucha” jest rodzaju męskiego.

⁶⁴⁴ „[h]a de tener fuerza física, éxito, voluntad. Y ha de saber hablar. Nunca se dará totalmente por vencido. Nunca será un amilnado. Tendrá seguridad en sí mismo”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit., s. 173 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁴⁵ „mężczyzn można potraktować jako więźniów i ofiary dominujących wyobrażeń kulturowych. [...] Męskie przywileje to jednak pułapka, zwłaszcza kiedy towarzyszy im nieustanne napięcie i stłumienie, które potrafią osiągać absurdalne rozmiary, narzucając mężczyznom obowiązek potwierdzenia – w każdej chwili – własnej męskości”. P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., ss.63-64. Według Badinter „męskość jest czymś, co trzeba zdobywać w trudzie i ciągle udowadniać”. E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op.cit., s. 24.

⁶⁴⁶ E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 24.

przekonał „siebie i innych, że nie jest po pierwsze – kobietą, po drugie – dzieckiem, po trzecie – homoseksualistą”⁶⁴⁷.

Mimo że chcą uchodzić za samodzielnych i dorosłych, wielu z bohaterów Buzzatiego – tak jak Umberto w *Małej kusicielce* – jest uzależnionych od kobiet. Chcą być niezależni, ale zarazem potrzebują opieki matki albo żony, które będą poświęcać swe życie dla „wielkiej męskiej sprawy”. W tym sensie postać matki jest niewątpliwie wszechobecna we włoskiej kulturze i społeczeństwie. W latach 50. XX wieku zarówno we Włoszech, jak i w Hiszpanii „kult matki i jej systemu wartości był emocjonalną potrzebą, od której wielu słabych mężczyzn nie było w stanie uciec przez całe życie”⁶⁴⁸. Sam Buzzati przez wiele lat był silnie związany z matką – dopiero po jej śmierci, w bardzo dojrzałym już wieku, zdecydował się na ślub.

Wraz z nadejściem wieku średniego mężczyźni z opowiadań Buzzatiego tracą pewność w sobie. Spadek formy fizycznej i potencji powoduje głęboki kryzys egzystencjalny⁶⁴⁹. Wygląda na to, że nie czują się na siłach, by dalej spełniać wymagania narzucane im przez ideał męskości, stąd poczucie porażki i frustracji: „Dla większości mężczyzn [...] ideał męskości jest w najwyższym stopniu niewygodny i stresujący, ponieważ nie są oni najczęściej w stanie spełniać mitycznej normy sukcesu, władzy, opanowania i siły”⁶⁵⁰. Utrata władzy znaczy utratę męskości i *vice versa*. Nie przypadkiem oba pojęcia tradycyjnie się ze sobą wiąże.

Metamorfoza bohaterów Buzzatiego w bezbronne zwierzęta w chwili, gdy ich sytuacja życiowa zostaje zagrożona, symbolizuje niepewność i lęk przed utratą władzy, jakich może doświadczyć mężczyzna, strach przed starzeniem się i śmiercią, strach przed samotnością. Narrator wyraźnie identyfikuje się z bohaterami opowieści, konstytuuje ich jego pełne empatii i litości spojrzenie. Na przykład o umierającej ropusze mówi: „Pod niechlujnym rojem much oczy nadal szklą się, usta poruszają w leciutkim oddechu”⁶⁵¹. Trudno o bardziej dramatyczną i wzruszającą scenę. Obraz bezbronnego zwierzęcia, które czasami potrafi poruszyć bardziej niż człowiek, budzi w czytelniku współczucie.

⁶⁴⁷ Ibid., s. 48.

⁶⁴⁸ „[e]l culto a la madre y a su sistema de valores era una exigencia sentimental a la que numerosos varones de pocos arrestos fueron incapaces de escapar en toda su vida”. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...* Op. cit., s. 107 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁴⁹ Warto tu przypomnieć, że w chwili publikacji *Il colombre* Dino Buzzati dobiegał 60.

⁶⁵⁰ E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 122.

⁶⁵¹ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 191 (tłumaczenie Alicji Włodarczyk).

Świadkiem upadku bohaterów i słuchaczem ich smutnych spowiedzi jest niekiedy przyjaciel – jak już wspominałam, alter ego samego autora. Tak właśnie dzieje się w opowiadaniach *Osiemnasty dołek* i *Samobójstwo w parku*. Jeszcze jeden przykład możemy znaleźć w *Małej kusicielce*, gdzie między Umbertem a fikcyjnym Buzzatim rodzi się silna więź: „narodziła się między nami wspaniała przyjaźń, której podstawę stanowiło bezgraniczne zaufanie i wspólne marzenia”⁶⁵². O ile jednak w opowiadaniach Buzzatiego można odnaleźć więzi przyjaźni między mężczyznami, o tyle przyjaźń kobieca jest w nich całkowicie nieobecna. Męska solidarność przybiera u Buzzatiego formę zaufania, wsparcia emocjonalnego i współczucia – te właśnie cechy charakteryzują relacje mężczyzn w świecie opowiadań. Równie bliskie więzi, jak te między mężczyznami, nigdy nie pojawiają się w związkach między kobietami a mężczyznami lub między samymi kobietami. Łączy się z tym przekonanie – choć nie wypowiedziane bezpośrednio –, że relacje partnerskie są możliwe tylko między mężczyznami. Skoro przyjmuje się, że kobieta jest z natury złośliwa i moralnie gorsza, nie może stać się partnerem na zasadach równości i wzajemnej empatii. Nawet w świecie fikcyjnym.

Przykładem opowiadanie *Osiemnasty dołek*, w którym postaci kobiece znowu zostają przedstawione nieprzychylnie. Żona i córka bohatera są częścią grupy złośliwych much, całe życie wysysających z niego krew: „Niezliczona liczba nieżośnych much otacza ją [ropuchę – A.C.P.] i ssie. Jedne są nieruchome, baczne w zadawanej torturze, inne chodzą nerwowo między brodawkami, szukając najwrażliwszych miejsc na skórze, jeszcze inne latają obok, formując coś na znak małej szarej chmurki, dlatego zarys władcy jest niepewny i cienisty. Walczył, by się uwolnić, ale było ich zbyt wiele. Musi umrzeć”⁶⁵³. Jeśli uznamy, że muchy – po włosku tak jak po polsku rodzaju żeńskiego – reprezentują tu kobiety w życiu bohatera, kolejny raz natykamy się na mizoginiczny stereotyp – tym razem wampiryzm, potworów wysysających z mężczyzny życiową i seksualną energię.

Można zatem wysnuć wniosek, że w świecie opowiadań Buzzatiego – tak samo jak w hiszpańskich filmach po wojnie domowej – „kobieta odgrywa w końcu rolę prawdziwej przeszkody w wyrażeniu męskim i mizoginicznym społeczeństwie”⁶⁵⁴. Teksty Buzzatiego reprodukuja wiernie „kompleks Ewy”, „zgodnie z którym doktryna katolicka przypisywała

⁶⁵² Ibid., s. 347.

⁶⁵³ Ibid., ss. 190–191.

⁶⁵⁴ „la mujer llega a aparecer como un verdadero estorbo dentro de una sociedad eminentemente viril y misógina”. E. Pérez Romero, *La mujer en...* Op. cit., s. 63 (tłumaczenie A.C.P.).

całe zło ludzkości grzesznej naturze kobiety [...], było ono efektem jej niewierności i zachowań powszechnie potępianych, owocem jej skorumpowanej duszy”⁶⁵⁵. To z powodu Ewy „Bóg wyrzucił nas z Raju”⁶⁵⁶. W analizowanych opowiadaniach postaci kobiece nigdy nie pojawiają się w roli towarzyszki czy pociechy w nieszczęściu – a więc w pozycji równoprawnej partnerki – lecz przeciwnie, są jednym ze źródeł kłopotów i cierpień mężczyzny⁶⁵⁷.

Ostatecznie można stwierdzić, że motyw przemiany fizycznej w opowiadaniach Buzzatiego odzwierciedla niepewność mężczyzny nieumiejącego odnaleźć się w świecie, który wydaje mu się obcy i wrogi. W postaci takiego mężczyzny można dopatrywać się podobieństw do samego Dina Buzzatiego, który – jak twierdzi Abad – był „rozdarty między trzewiowym zainteresowaniem kobietami a nieskrywanym lękiem przed nimi”⁶⁵⁸. Tym, co kryje się za obrazami zwierząt, jest kompleks niższości i niepewność wobec płci przeciwnej: to „pewien społeczny typ [mężczyzny – A.C.P.] rozdarty między przesadami a popędami, typ, który nie będąc w stanie nawiązać z kobietą relacji partnerskiej, demonizuje ją – a wówczas staje się ona istotą odrażającą – albo wywyższa, tak że staje się istotą anielską”⁶⁵⁹.

Jak zauważa Simone de Beauvoir, przegranemu mężczyźnie pozostaje tylko pogarda:

Jednym z dobrodziejstw, które ucisk zapewnia ciemieżcom, jest to, że najskromniejszy z nich czuje się kimś wyższym [...] Wszyscy ci, którzy cierpią na kompleks niższości, znajdują tu cudowny lek: nikt nie jest bardziej arogancki, agresywny i pogardliwy wobec kobiet niż mężczyzna niepewny swej męskości⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ Ibid., s. 65.

⁶⁵⁶ „Dios nos expulsó del Paraíso”. Ibid., (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁵⁷ Podobnie jest w przypadku twórczości teatralnej Buzzatiego. Jak wskazuje Ana Martínez Peñuela: „Świat opowiadań Buzzatiego należy prawie wyłącznie do mężczyzn, przez długi czas nie pojawia się tam żadna postać kobieca tak jak w *Sette piani*. Jednak w dziełach teatralnych spotykamy wiele postaci kobiecych, które są odbiciem mizoginii Buzzatiego. Kobieta jest uosobieniem zła, egoizmu i frywolności”. „El mundo de los cuentos de Buzzati es casi exclusivamente masculino, a lo largo de muchos años no aparece una mujer y eso sucede en *Sette piani*. Sin embargo, en la obra de teatro existen varios personajes femeninos que reflejan la actitud misógina de Buzzati. La mujer representa una presencia maligna, egoísta, frívola”. A. Martínez Peñuela, *Un caso clínico: el destino del hombre en Dino Buzzati*. Cuadernos de Filología Italiana, 2000. n° extraordinario 773–783 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁵⁸ „escindido entre una visceral atracción hacia la mujer y un miedo nada velado por la hembra”. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit., s. 8 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁵⁹ „cierto tipo social [de varón, A.C.P.] que se debate entre prejuicios y pulsiones a cual más furibundo; un tipo que, incapaz de relacionarse con la mujer en un plano de igualdad, la demoniza (y entonces ella es un ser inmundo) o la trasciende (y entonces es angelical)”. Ibid., s. 14 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁶⁰ S. de Beauvoir, *Druga płęć*. Op. cit., ss. 21–22.

Tak więc w opowiadaniach Buzzatiego mężczyźni są skazani na słabość, porażkę i brak nadziei. Stanowią przeciwieństwo ideału męskości. A karę za to ponosi kobieta.

9. Parodia męskości

Również bohater opowiadania *Bestia za kierownicą* ze względu na swój charakter i wygląd znajduje się na antypodach ideału męskości. Sam o sobie mówi: „[b]yć może dyrektor postąpił źle, wybierając do napisania reportażu o Piekle człowieka tak nieśmiałego, słabego i nieprzygotowanego jak ja”; i dalej: „[p]rzy najmniejszej trudności rumienię się i jąkam, nie mam więcej niż osiemdziesiąt centymetrów w klatce piersiowej, mam kompleks niższości i umykający podbródek; jeśli od czasu do czasu coś mi wyjdzie, to tylko przez gorliwość”⁶⁶¹.

Bohater-narrator opowiadania to znowu alter ego Dina Buzzatiego, o którym wiadomo, że faktycznie był bardzo nieśmiały. Na tym jednak nie koniec podobieństw. Piekło przedstawione w opowiadaniu w każdym szczególe przypomina Mediolan, miasto, w którym Buzzati pracował jako dziennikarz „Il Corriere della Sera”. Jak ironicznie zauważa narrator *Bestii za kierownicą*, w tym piekielnym mieście „niewiele trzeba, by dostrzec różnicę, odległość, szarą, niewzruszoną oziębłość”⁶⁶². Życie we współczesnym mieście zostało przedstawione w taki sposób, że możemy powiedzieć, iż dosłownie mieszkamy w piekle:

Między Mediolanem a niektórymi częściami Piekła istnieje takie podobieństwo, że niekiedy pojawia się podejrzenie, że tak naprawdę żadnej różnicy nie ma, że w rzeczywistości to to samo miejsce i także w Mediolanie (mówię Mediolanie, by przywołać nasze miasto, miasto nas wszystkich, zwykłą metropolię z naszego codziennego życia) – także w Mediolanie wystarczyłoby poskrobać trochę powłokę, leciutko zadrapać miękką emalię, by odkryć twardość, płytę złożoną z obojętności i lodu⁶⁶³.

⁶⁶¹ D. Buzzati, *Il Colombrè*. Op. cit., s. 455 (tłumaczenie Alicji Włodarczyk; podkreślenie A.C.P.).

⁶⁶² Ibid.

⁶⁶³ Ibid., s. 456.

Jeśli życie w mieście polega na nieubłaganej walce o przetrwanie i przypomina w życiu w dżungli, to „[d]o tego trzeba by facetów dużo twardszych ode mnie”⁶⁶⁴. Znowu świat u Buzzatiego zostaje przedstawiony jako miejsce wrogie, takie, gdzie wartości tradycyjnie związane z męskością – agresywność, stanowczość itp. – mają dla przetrwania jednostki (rozumianej oczywiście jako jednostka męska) znaczenie zasadnicze. Ale co się dzieje, kiedy mężczyzna zostaje pozbawiony tych cech i tym samym staje się zupełnie bezbronny?

Jego odpowiedzią na problemy jest... zakup samochodu. W opowiadaniu *Bestia za kierownicą* Buzzati znów naśladuje język reklamy, by sparodiować i poddać krytyce społeczeństwo konsumpcyjne, jakim w okresie ekspansji ekonomicznej (tzn. w latach 60. XX wieku) były Włochy⁶⁶⁵. Ośmiesza mechanizmy, za pomocą którym reklama stara się nas przekonać, że dany produkt jest rozwiązaniem wszelkich problemów egzystencjalnych i gwarantem ludzkiego szczęścia. W sposób ironiczny bohater opowiadania przypomina charakterystyczne slogany reklamowe epoki, np. „Na szczęście teraz mam samochód”⁶⁶⁶ lub „Na szczęście kupiłem samochód”⁶⁶⁷.

Aby sprzedać nam złudzenie lepszego, wręcz idealnego życia, produkt jest w reklamie przedstawiany w sposób hiperboliczny – ma wzbudzić w odbiorcy pragnienie i wytworzyć potrzebę, która wcześniej nie istniała. Bohater opowiadania – jakby nagle znalazł się w telewizyjnym spocie – zanurza się w świat nierealny, absurdalnie wyidealizowany: „ten cudny zapach świeżego lakieru niczym zapach młodości”⁶⁶⁸. Wydaje się, że samochód rozwiązuje wszystkie problemy, jakie do tej pory napotkał w swoim życiu: „zasiadając za kierownicą, poczułem się pokrzepiony”⁶⁶⁹. Zarazem jest też absolutną gwarancją szczęścia i sukcesu.

Za czasów Buzzatiego stereotypy dotyczące kobiet i mężczyzn – wciąż jeszcze w dużej mierze aktualne – były znacznie bardziej rozpowszechnione, a sfery działania obu płci o wiele bardziej ograniczone niż dziś. Samochód – tak samo jak maszyny i narzędzia w ogóle – to przedmiot kojarzony ze sferą działań męskich, a nie kobiecych. Jak pisze Pierre Bourdieu:

⁶⁶⁴ Ibid.

⁶⁶⁵ Buzzati w sposób ironiczny pokazuje, jak produkty „zawłaszczają” nas, „kradną” nam dusze, zamieniają nas w diabły i nasz świat dosłownie staje się piekłem: „A więc Piekło weszło we mnie, w moją krew”. Ibid., s. 460.

⁶⁶⁶ Ibid., s. 455.

⁶⁶⁷ Ibid., s. 456.

⁶⁶⁸ Ibid., s. 457.

⁶⁶⁹ Ibid.

W Kabylii, podobnie jak w tradycji europejskiej, eufemistyczne określenie męskich organów seksualnych zakłada utożsamienie ich z narzędziami lub instrumentami („silnik”, „maszyna” itp.), co należałoby chyba wiązać z tym, że mężczyznom przypisywana jest manipulacja w sferze przedmiotów technicznych⁶⁷⁰.

Do tej treści symbolicznej trzeba dodać częste paralele między potęgą maszyny a potencją seksualną⁶⁷¹: „miałem wrażenie, że z kółka kierownicy wydobywa się jakiś płyn, wszechmocna energia”⁶⁷². Ponieważ samochód to produkt tradycyjnie łączony z męskością, język, którym się go reklamuje, cechuje wielość przymiotników odwołujących się do władzy i pewnej agresywności⁶⁷³: „To dwuosobowy wóz, ale nie sportowy, ciężki i wyzywający”⁶⁷⁴. Z drugiej strony konsumpcja luksusowych towarów wskazuje na status społeczny człowieka, samochód zaś jest jedną z najbardziej widocznych oznak tego statusu: „Tu, w Piekło, samochód dużo znaczy”⁶⁷⁵. Prestiż ekonomiczny i społeczny związany ze sferą publiczną jest też kojarzony najczęściej właśnie ze światem mężczyzn.

Samo prowadzenie samochodu uznaje się na ogół za czynność raczej męską – kiedyś to wyłącznie mężczyźni kierowali pojazdami⁶⁷⁶. Po dziś dzień w większości par heteroseksualnych to przeważnie mężczyzna siada za kierownicą, choć w młodszych pokoleniach powoli to się zmienia. Statystyki wskazują, że mężczyźni za kółkiem zachowują się bardziej agresywnie i nieostrożnie⁶⁷⁷.

⁶⁷⁰ P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., s. 23.

⁶⁷¹ Stąd związek między autem a fallusem: „im większy, tym lepiej”. Im droższa marka i większy samochód, tym bardziej dumny z niego szczęśliwy właściciel.

⁶⁷² D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 457.

⁶⁷³ Dlatego warto podkreślić ewidentną rolę reklamy w reprodukowaniu stereotypów i przesądów związanych z tożsamością płciową: to co męskie jest przedstawione jako aktywne, mocne, silne, itp. I to co kobiece, jako pasywne, delikatne, itp.

⁶⁷⁴ Ibid. (podkreślenie A.C.P.).

⁶⁷⁵ Ibid., s. 456.

⁶⁷⁶ W Hiszpanii w czasach frankizmu kobiety prowadziły samochód bardzo rzadko, uważano to bowiem za zajęcie „mało kobiece”. „Prowadzić”, „rządzić”, „kierować” – te czasowniki były wówczas zarezerwowane raczej dla mężczyzn. W pokoleniu dzisiejszych dziadków spotyka się niewiele prowadzących regularnie kobiet.

⁶⁷⁷ W Hiszpanii ze względu na ryzyko firmy ubezpieczeniowe pobierają czasami większe składki od mężczyzn poniżej 30 roku życia.

Ironia pozwala Buzzatiemu sparodiować tu pewne stereotypy genderowe i umożliwia krytykę społeczeństwa włoskiego, szczycącego się bogatą tradycją motoryzacyjną⁶⁷⁸:

Być może właśnie dlatego różne spokojne i spokojne osoby, gdy tylko siadają za kierownicą, zamieniają się w kłnące bestie. Dlatego też wspomnienie grzeczności znika, człowiek czuje się wilkiem wśród wilków, śmieszne są kwestie pierwszeństwa związane z honorem, rządzą niecierpliwość, nieuprzejmość i nietolerancja⁶⁷⁹.

Taka bezwzględna agresja wiąże się z tym, że w czasie jazdy włączają się pewne mechanizmy społecznej dominacji: zgodnie z niepisaną regułą wszyscy starają się wszystkim zaimponować. Doskonały przykład tego typu dziwnej, spontanicznej przemiany stanowi właśnie bohater opowiadania.

Do przemiany nieśmiałego dziennikarza w bestię za kierownicą dokłada się element presji genderowej, która każe mężczyźnie demonstrować męskość przez stosowanie przemocy. W ten sposób potwierdza się on jako osoba dominująca. Jak to ujmuje Bourdieu:

Potwierdzenie – zawsze w obecności innych – własnej męskości wyrażającej się w aktach przemocy. [...] Istnieje też związek między penetracją [jako rodzajem przemocy – A.C.P.] (*foder*) i dominacją⁶⁸⁰.

W *Bestii za kierownicą* bohater nagle rozwija w sobie męskość stanowiącą parodię macho *per excellence*. Dzięki nowemu samochodowi ten dotąd lękliwy i nieatrakcyjny mężczyzna (antybohater) staje się uosobieniem tradycyjnego ideału (*supermacho*). Podlega metamorfozie zarówno psychicznej, jak i fizycznej: „Odkąd nim jeżdżę, jestem kimś innym”⁶⁸¹. Wydaje się, że niejako „zaraża się” wyjątkowymi właściwościami maszyny. O ile początkowo wygląda nieciekawie, potem okazuje się, że ma rzymski profil, który działa

⁶⁷⁸ Złuszczą w okolicach Mediolanu i Turynu – czyli w regionie, gdzie mieszkał Buzzati i skąd pochodzi Fiat.

⁶⁷⁹ Ibid., ss. 459–460.

⁶⁸⁰ P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., s. 66.

⁶⁸¹ D. Buzzati, *Il Colombero*. Op. cit., s. 457.

hipnotyzująco na kobiety⁶⁸². Buzzati-bohater nie tylko uważa się za kogoś ważnego, lecz wręcz mówi o sobie: „teraz [...] jestem niezwykle ważny, myślę, że nawet najważniejszy w całym mieście; nie istnieją zresztą superlatywy, które mogłyby opisać moją pozycję”⁶⁸³. Wygląda na to, że dzięki zakupowi samochodu udało mu się przezwyciężyć kompleks niższości i niepewność w relacjach z płcią przeciwną, tak typowe dla bohaterów Buzzatiego: „Wspaniała jest przede wszystkim pewność siebie, gdy jadę moim «Bullem»”⁶⁸⁴.

Frustrację egzystencjalną głównego bohatera powodowała segregacja kulturowa i społecznie narzucone tradycyjne kategorie genderowe. Jak zauważa Bourdieu: „Męskość rozumiana jako zdolność reprodukcyjna: seksualna i społeczna, ale też jako zdolność do walki i stosowania przemocy (szczególnie zemsty, odwetu) jest przede wszystkim obciążeniem”⁶⁸⁵. Tego typu obowiązująca męskość nie pozwala na takie podstawowe uczucia, jak czułość, delikatność czy wrażliwość, i zamyka jednostkę w kategoriach w sumie mało ludzkich.

Lekarstwem na nieuniknioną frustrację spowodowaną przez taki wzór męskości jest dla bohatera *Bestii za kierownicą* dzikość na drodze: „Czasami jeżdżę moją potężną maszyną po mieście godzinami i bez ustanku z nadzieją na wypadek, który mi pozwoli poszukać zaczepki i wyładować gdzieś nienawiść i przemoc”⁶⁸⁶. Jego twarz w takim stopniu zostaje zdeformowana przez agresję – bohater staje się tytułową bestią – że wywołuje spontaniczną reakcję odrzucenia u innych: „wokół [mnie – A.C.P.] zapadła się cisza (jaki w tamtej chwili miałem wyraz twarzy?)”⁶⁸⁷. Bohater zatracza wszelkie cechy ludzkie. Zamienia się w dzikie zwierzę, tak jak tego od niego oczekuje kultura. Nie budzi szacunku, tylko wywołuje lęk. „Specjalny lakier” na karoserii sprawia, że bohater zamienia się w brutalnego potwora – Mr. Hyde’a będącego odwrotnością sfrustrowanego słabeusza doktora Jekylla. Jego parodystyczną metamorfozę potwierdzają obserwacje Elisabeth Badinter:

⁶⁸² Także w tym opowiadaniu kobiety – zawsze w liczbie mnogiej – są grupą albo anonimową masą, a nie konkretnymi jednostkami, czyli podmiotami.

⁶⁸³ Ibid., s. 458.

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Op. cit., ss. 64–65.

⁶⁸⁶ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 460.

⁶⁸⁷ Ibid., s. 459.

Wysiłek, którego wymaga się od mężczyzn, aby dorównali męskiemu ideałowi, rodzi w nich lęk, problemy emocjonalne, strach przed porażką i potencjalnie niebezpieczne zachowania kompensujące⁶⁸⁸.

Mechanizm kompensacji sprawił, że bohater zamienił się w „supermacho”, okropną karykaturę męskości. Stał się istotą budząca odrazę i przerażenie, uzależnioną od adrenaliny, władzy i brutalności: „Jestem podłością, nikczemnością. Jestem obrzydliwie szczęśliwy”⁶⁸⁹. Bohater opowiadania, niejaki Dino Buzzati, czuje się rozdarty między tym, czego oczekuje się od niego jako mężczyzny a własnym łagodnym charakterem. Jak sam mówi, udało mu się stać tym, czego kiedyś nienawidził, ale zarazem pragnął. *Bestia za kierownicą* jest zatem tekstem satyrycznie ujmującym tradycyjny model męskości.

10. Zakończenie

Tematem zainteresowania niniejszego rozdziału była analiza „dzieła artystycznego jako punktu skrzyżowania, równowagi lub pęknięcia między doświadczeniem osobistym, dziedzictwem kulturowym i konkretną strukturą społeczną”⁶⁹⁰. W swoich opowiadaniach Dino Buzzati posługuje się motywem przemiany, aby podać w wątpliwość obowiązujący system wartości i zakwestionować pewne zjawiska obecne w społeczeństwie włoskim, takie jak np. związany z kapitalizmem materializm, klasizm, manipulacje w mediach, agresja na drogach itp. Dzięki ironii udaje mu się wytworzyć dystans między czytelnikiem a opisywanymi zachowaniami społecznymi i kulturowymi, często uważanymi za normalne lub naturalne, i w ten sposób je zakwestionować.

Dwuznaczny motyw przemiany cielesnej bohaterów można rozumieć jako fizyczny obraz ich cierpienia. To widoczny symptom niezdolności jednostki do przyswojenia sobie i zaadoptowania się do szybkich zmian społecznych, ekonomicznych i ideologicznych w połowie XX wieku. Sytuacja zagubionych, pozbawionych punktów odniesienia bohaterów stanowi też prawdopodobnie odbicie sytuacji życiowej samego Buzzatiego: czują się

⁶⁸⁸ E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 129.

⁶⁸⁹ D. Buzzati, *Il Colombre*. Op. cit., s. 462.

⁶⁹⁰ „la obra artística como punto de confluencia, de equilibrio o fractura, entre una experiencia personal, una herencia cultural y una estructura social determinada”. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit., s. 17 (tłumaczenie A.C.P.).

bezbронni w rzeczywistości, która wydaje im się wroga, nierozpoznawalna i nieprzewidywalna. Męski bohater Buzzatiego to postać podzielona, rozdarta, wyalienowana w wyniku sprzeczności między oczekiwaniami społecznymi a własnymi pragnieniami i potrzebami. Np. w *Łowcach starców*, *Małej kusicielce*, *Wronie* lub *Osiemnastym dolku* męscy bohaterowie zamieniają się w istoty słabe i zagrożone. W niektórych opowiadaniach motyw metamorfozy pozwala zobaczyć, do jakiego stopnia przemiany społeczne w sferze związanej z płcią znajdują się poza horyzontem myślowym Buzzatiego.

Zupełnie inaczej można interpretować przemianę bohatera-narratora w potwornego macho w opowiadaniu *Bestia za kierownicą* – jako symboliczne tekstowe *katharsis* samego pisarza. Niedościgny wzorzec męskiej tożsamości budzi frustrację:

Dążenie do tego nieosiągalnego ideału wywołuje w nich [mężczyznach, A.C.P.] bolesną świadomość bycia mężczyzną niepełnym, niedoskonałym. Niektórym wydaje się, że lekarstwem na stałe poczucie zagrożenia jest ostentacyjne okazywanie swej rzekomej supermęskości, obsesyjnej i przymusowej, która nigdy nie daje im wytchnienia. Przeciwnie, jest ona źródłem autodestrukcji i agresji wobec tych wszystkich, którzy grożą im zerwaniem maski⁶⁹¹.

Wzorzec ten zostaje w opowiadaniu poddany krytyce poprzez hiperbolizację cech męskich. Jednak bohater, choć nie identyfikuje się z wartościami związanymi z męskością, czuje się zrealizowany, dopiero spełniając oczekiwania systemu: jest mężczyzną o zrealizowanej męskości, choć rozdartym w swych najgłębszych przekonaniach.

Ta niezgoda, rozdarcie jest efektem paniki mężczyzny kurczowo trzymającego się maski męskości, w której nie potrafi rozpoznać własnej twarzy. Autor próbuje chwycić się tradycyjnej maski w geście obrony przed *horror vacui* towarzyszącym owemu rozdarciu.

Opowiadania Buzzatiego z lat 60. byłyby w tym sensie mizoginiczną reakcją na awans społeczny kobiet w owym czasie. Jak pisze Abad:

⁶⁹¹ E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*. Op. cit., s. 122.

W XIX wieku zmiany zapoczątkowane przez rewolucję francuską, a później rewolucję przemysłową położyły podwaliny pod wyzwolenie kobiet. Reakcją na te procesy był „atak mizoginii, którego Zachód nie pamiętał od czasów średniowiecza” (Pedraza, 1998, s. 22). We Włoszech zjawiska sprzyjające integracji kobiet – modernizowanie kraju, alfabetyzacja mieszkańców, bogatsza oferta pracy itd. – pojawiły się po wojnie i rozwijały w latach rozkwitu gospodarczego. Widać je w trylogii [powieściach Buzzatiego, którymi się zajmuje Abad – A.C.P.] i innych dziełach Buzzatiego z tego okresu. Mizoginia to aspekt, którego pisarzowi nie udało się przezwyciężyć⁶⁹².

Ze względu na ograniczenia historyczne i osobiste Buzzati nie podejmuje próby emancypacji jednostki nawet na poziomie fikcyjnym. Mimo dystansu będącego wynikiem ładunku ironii, postaci – zarówno kobiece, jak i męskie – godzą się ze swoim losem: nie robią nic, aby go zmienić, i rozpaczliwie starają się spełnić genderowe oczekiwania kultury. Świat przedstawiony jest niesproblematyzowanym odpowiednikiem rzeczywistości pozatekstowej. Ostateczna akceptacja bohaterów niesie ze sobą aprobatę systemu wartości wyraźnie konserwatywnych oraz milczący opór wobec zmian już zachodzących. Kobięcy i męscy bohaterowie Buzzatiego wzmacniają i potwierdzają w ten sposób swoje miejsce w świecie⁶⁹³. Pomimo problemów emocjonalnych i jednostkowych ograniczeń nie walczą, by w jakikolwiek sposób zmienić tradycyjne role genderowe. Fikcyjny świat Buzzatiego, gdzie – jakby się mogło wydawać – wszystko jest możliwe, nawet przemiana kobiety w samochód, nie włącza się w tworzenie nowych, alternatywnych wzorów indywidualnego zachowania.

⁶⁹² „A lo largo del siglo XIX, gracias a los cambios propugnados por la Revolución Francesa y, luego, a los exigidos por la Revolución Industrial, se sentaron las bases de la liberación de la mujer. Hubo, en respuesta, „un brote de misoginia como no lo había conocido Occidente desde la Edad Media” (Pedraza, 1998: 22). En Italia, esa coyuntura propicia para la integración social de la mujer – modernización del país, alfabetización de la población, mayor oferta laboral, etc., se dio en la posguerra y conoció una fuerte aceleración en los años del *boom* económico. Ésta es la coyuntura que impregna este tríptico [de novelas de Buzzati que trabaja Abad, A.C.P.] y otras piezas buzzatianas de entonces. La misoginia fue un aspecto no superado por el escritor”. J. Abad, *Dino Buzzati*. Op. cit., s. 17 (tłumaczenie A.C.P.).

⁶⁹³ Ostatnim przykładem niech będzie kobieta pojawiająca się w opowiadaniu *Bestia za kierownicą*, znowu będąca ucieleśnieniem stereotypu mizoginicznego, mianowicie czarownicy: „Kto na mnie rzucił czar?”, pyta sam sobie główny bohater. „Rosetta, służka Pani Belzeboth, piękna diaboliczna”. D. Buzzati, *Il Colombero*. Op. cit., s. 456. Znowu kobieta jest źródłem całego nieszczęścia mężczyzny.

ROZDZIAŁ V. METAMORFOZA JAKO PROBLEMATYZOWANIE TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ I PŁCIOWEJ W OPOWIADANIU WIZYTA NATASZY GOERKE

l'«œil» est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation⁶⁹⁴.

Le refus de la nature ou, mieux, de l'abandon à la nature, qui est la marque des dominants – sachant se dominer – est au principe de l'attitude esthétique⁶⁹⁵.

la soumission des corps par le contrôle des idées⁶⁹⁶.

Płeć kulturowa nie może być ani prawdziwa, ani fałszywa. Rodzi się po prostu w ramach dyskursu pierwotnej i stabilnej tożsamości. Tworzącego efekt prawdy⁶⁹⁷.

1. *Polska do wymiany*

Od początku lat 90. socjologowie mówią o nierównym statusie ekonomicznym polskich kobiet. Nie jest on bez znaczenia dla literatury. W książce *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* Przemysław Czapliński pisze:

kobiecie w społeczeństwie polskim przysługuje mniej wyborów życiowych niż mężczyźnie, a za wybory, których dokonuje za nią tradycja, przypada jej mniej szacunku. [...] dyskryminacja płciowa przejawia się nie tylko w ograniczonym zestawie ról społecznych, lecz także w pracy na dwa etaty (praca zawodowa – dom), w niższej płacy i utrudnionym dostępie do

694

P. Bourdieu, *La distinction, critique social du jugement*. Les éditions du minuit, Paryż 1979, s. III

695 Ibid., s. 41.

696 M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard, Saint-Amand 2007, s. 121.

697 J. Butler, *Uwikłani w płeć*. Tłum. K. Krasuska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 247.

wyższych stanowisk, w podleganiu częstszym zwolnieniom i w skazaniu na trudniejszą drogę powrotu do pracy.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, s. 302

Jest to jednak tylko wstęp do charakterystyki sytuacji kulturowej i ruchu myśli, który okazuje się ważny dla literatury.

Początek lat dziewięćdziesiątych – pisze Czapliński – stwarzał wrażenie spontanicznej, choć zarazem metodycznie prowadzonej, zbiorowej, choć jednocześnie składającej się z działań indywidualnych akcji emancypacyjnej Kobiety w polskiej kulturze symbolicznej⁶⁹⁹.

I dodaje:

największą wartością tego [kobiecego – A.C.P.] pisania było zakłócenie oczywistości życia zbiorowego. Kobieta zakwestionowała swoje miejsce w rzeczywistości społecznej, swoje rzekome przyporządkowanie biologiczne, [...]. Krótko mówiąc, złamała reguły dyskursu, który rościł sobie prawa do uniwersalności⁷⁰⁰.

Celem niniejszego rozdziału jest analiza opowiadania *Wizyta* Nataszy Goerke. Postaram się ustalić, jakie strategie wykorzystuje autorka, aby podać w wątpliwość role płciowe oraz w krytycznym świetle przedstawić miejsce, które zajmuje kobieta we współczesnym społeczeństwie. Okazuje się, że w walce o emancypację kobiet w sferze teorii i praktyk kultury literatura może odegrać rolę niepoślednią.

2. Parodia jako działalność wywrotowa: od społecznego do literackiego

Ludzie, czy tego chcą, czy nie, uczestniczą w kulturze. Każda relacja, w którą wchodzi w codziennym życiu, jest tego dowodem i przykładem. Tożsamość kulturowa okazuje się „efektem działań ludzi wymieniających między sobą poglądy, teksty, opowieści,

699

Ibid, s. 298.

700

Ibid.

gesty, zachowania”⁷⁰¹. Tożsamość płciowa (gender) jest jednym z efektów praktyk społecznych, które narzucają konkretne role jednostkom w przestrzeni społecznej i kulturowej.

Kontekstem *Wizyty* Nataszy Goerke⁷⁰² jest zachodnia medycyna rozumiana jako system tego rodzaju praktyk. W opowiadaniu tym jesteśmy świadkami kontroli ginekologicznej całkiem podobnej do tych, jakie kobiety znają z własnego doświadczenia. Badanie okazuje się rytuałem. Jedną z jego ważnych składowych jest szczególnego rodzaju relacja między lekarzem-profesjonalistą a pacjentką.

Sytuacja zarysowana przez Goerke – społeczna i zarazem medyczna – to przykład przestrzeni, w której z góry ustalone kulturowo znaczenia określają zachowanie uczestników komunikacji. Badanie medyczne – tak jak tradycyjnie pojęta nauka szkolna – opiera się na podstawowym rozróżnieniu: tylko jedna strona posiada wiedzę, co stawia lekarza w pozycji dominacji wobec pacjentki lub pacjenta. Asymetria kompetencji sprawia, że chora pozostaje całkowicie na łasce specjalisty, w dużej mierze odłączona od własnego ciała i procesu leczenia, choć to przecież ona jest jego przedmiotem i bohaterem⁷⁰³. Relacja dominujący–podporządkowana przebija przez gesty i słowa uczestników tego specyficznego dialogu.

Opowiadanie Goerke na wielu płaszczyznach kwestionuje tradycyjną perspektywę płci kulturowej, wydobywając dwuznaczność z podobieństw dyskursu medycznego i genderowego, heteronormatywnego dyskursu patriarchalnego. Autorka osiąga ten efekt przede wszystkim przez inwersję płci biologicznych. Pacjentka ginekologa (w odróżnieniu od androloga) to zawsze kobieta, lekarz natomiast często bywa mężczyzną. W literackiej fikcji, jaką jest *Wizyta*, sytuacja przedstawia się odwrotnie: pacjentem jest mężczyzna, lekarzem – kobieta. Ponadto jesteśmy świadkami inwersji ról genderowych

⁷⁰¹ A. Burzyńska, M.P. Markowski. *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak, Kraków 2006, s. 523. Posługuję się dla jasności sformułowaniem podręcznikowym. Temat kulturowego konstruowania ról płciowych jest jednym z podstawowych w refleksji feministycznej od *Własnego pokoju* Virginii Woolf aż po badania z ostatnich lat.

⁷⁰² N. Goerke, *Fractale*. Obserwator, Poznań 1994, ss. 120–121.

⁷⁰³ „Model biomedyczny opiera się na trzech założeniach. [Jedno z nich sprowadza się do tego, że – A.C.P.] umysł i ciało można traktować oddzielnie. Pacjent jest zatem traktowany jako *chore ciało* – patologia – a nie kompletna jednostka ludzka. [...] chore ciało można poddawać zabiegom, badać i leczyć osobno [...]. Specjaliści medycyny wypracowują spojrzenie medyczne, chłodne postrzeganie pacjenta i podejście do terapii. [...] przykładą się niedostateczną wagę do wysłuchiwanie wypowiedzianych przez pacjentów indywidualnych interpretacji stanu, w jakim się znajdują. [...] niektórzy socjologowie uważają, że lekarze mają ogromną władzę decydowania o tym, co jest, a co nie jest chorobą. Swoją pozycję arbitrów w zakresie «prawdy naukowej» mogą wykorzystywać do podporządkowywania kontroli medycznej coraz to nowych obszarów życia człowieka. Do najostrzejszych tego rodzaju głosów krytycznych wobec nowoczesnej medycyny należy wysuwany przez kobiety zarzut zawłaszczenia i «medykalizacji» ciąży i narodzin”. A. Giddens, *Socjologia*. Tłum. A. Szulżycka. PWN, Warszawa 2004, ss. 178–180.

– zamienione zostają nie tylko biologiczne tożsamości psychoseksualne, ale także te kulturowe, będące wynikiem socjalizacji do roli płciowej.

W świecie przedstawionym Goerke dochodzi zatem do podwójnej inwersji. Zamiana tożsamości kulturowych zostaje doprowadzona do skrajności i zasadza się na parodii. Polega ona na rytualnej wymianie słów i gestów oraz stosowaniu charakterystycznych praktyk tekstualnych w nietypowym kontekście. Metamorfoza, która dokonuje się w tekście, polega na „przemianie” pacjenta-mężczyzny w kobietę „jeszcze bardziej autentyczną”, bliższą patriarchalnemu ideałowi kobiecości. Przemiana ta realizuje się w sposobie traktowania badanego ciała. Zostaje ono poddane procedurom wpisującym w nie – w sposób nader bolesny – wzory kultury.

3. Język jako praktyka symboliczna

Miejsca piękność, postawy wdzięk i gust ubrania

Zmieniły ją, zaledwie była do poznania⁷⁰⁴.

Cytat z Adama Mickiewicza inicjujący *Wizytę* jest ironicznym wstępem do sytuacji, z którą będziemy mieć do czynienia w opowiadaniu. Autorka przygotowuje czytelnika, wzbudzając w nim oczekiwania kulturowe, które nie tylko nie zostaną zaspokojone, ale ulegną radykalnej inwersji. Efekt staje się przez to jeszcze mocniejszy. Odwołując się do *Pana Tadeusza*, kanonicznego tekstu literatury polskiej, Goerke wskazuje na historyczny charakter znaczeń, w tym przypadku tradycyjnych pojęć genderowych. Otoczenie Telimeny, kobiety, o której mowa w cytacie, ma wpływ na jej wygląd, czyli na to, co najbardziej interesuje narratora.

Mickiewicz powiela patriarchalny stereotyp, zgodnie z którym najważniejszą charakterystyką kobiety jest jej wygląd. Idee piękna, wdzięku i gustu w ubraniu są tradycyjnie związane ze społeczną funkcją kobiet. Krytyka feministyczna wielokrotnie zwracała uwagę na to, że za nakazem piękna kryje się przemoc wobec własnego ciała, obowiązkowa idealizacja i ciągłe podporządkowanie zewnętrznej ocenie. Cieleśna

⁷⁰⁴

A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Czytelnik, Warszawa 1979, s. 89.

atrakcyjność może więc być miejscem alienacji jednostki, która żyje nie dla siebie, lecz dla innych⁷⁰⁵.

Pierwszy akapit opowiadania opisuje wstępną część wizyty. Jej celem jest ustalenie „emocjonalnego” związku między lekarzem (a ściślej: lekarką) i pacjentką. W wersji Goerke pacjent jest traktowany jak kobieta: jako osoba „krucha”, wymagająca „rycerskości” i „galanterii”. Ginekolog-kobieta zwraca przede wszystkim uwagę na jego wygląd, pomijając inne cechy:

Pan taki delikatny, że ja odruchowo podaję panu płaszcz i ogień.

Otwieram przed panem drzwi, podsuwam krzeselko, a na widok pańskiej nowej fryzury po prostu zapiera mi dech⁷⁰⁶.

Fakt, że pojęcia tradycyjnie używane wobec kobiet stosowane są w odniesieniu do mężczyzny, wyzwała komizm i zmusza czytelnika do reinterpretacji cytatu Mickiewicza oraz obecnych w nim wyobrażeń o kobiecości. Oczywista staje się sztuczność tego rodzaju odruchowych zachowań, uważanych za naturalne, wręcz uzasadnione biologicznie.

Język, a ściślej mowa jako praktyka kontaktu, to podstawa procesu wymiany kulturowej. Język nie jest neutralny: odzwierciedla konflikt interesów, o które toczy się gra w interakcji społecznej. W opowiadaniu Goerke dostęp do świata przedstawionego został zapośredniczony wyłącznie przez jeden punkt widzenia: lekarki. Autorka – jako dysponent środków literackich – wydobywa władzę tego, kto opisuje, kto mówiąc, nazywa, a więc definiuje fakty i relacje. Pacjent, mężczyzna, nie wypowiada się. Odzywa się tylko raz, na początku tekstu, ale jego słowa poznajemy jedynie w ramach mowy zależnej. Cała sytuacja została przedstawiona z perspektywy lekarki, kobiety, wyraźnie realizującej opozycję dominujący–zdominowany.

Lekarka paradoksalnie dostosowuje swój sposób mówienia do zwyczajowo kobiecego rozmówcy. W ten sposób wzmacnia efekt podwójnego przekroczenia. Używa eufemizmów takich jak „pupa” lub „wnętrze”, zamiast odpowiednich terminów medycznych lub wulgaryzmów. Są też zdrobnienia takie jak „żarcik”, „komplemencik”, „wążiutki” lub

⁷⁰⁵ Zob. P. Bourdieu, *Męska dominacja* lub *Dystynkcja*.

⁷⁰⁶ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., s. 120.

„fotelik”, charakterystyczne dla języka kobiet lub wypowiedzi przeznaczonych dla kobiet z uwagi na wyobrażenie delikatności, która ma je charakteryzować.

Tego rodzaju wydestylowany język bywa często stosowany przez dorosłych, kiedy zwracają się do dzieci. Fakt, że lekarka mówi w ten sposób, wiąże się więc z patriarchalną ideą traktowania kobiet jak dzieci, czyli osób niesamodzielnych i nieautonomicznych. Mamy zatem do czynienia z językiem, który ustanawia relacje władzy: ci, którzy mają przewagę, dostosowują swój język do rozmówców traktowanych jako *de facto* zdominowani – lekarze wiedzą i podejmują ważne decyzje dotyczące nieświadomych i ubezwłasnowolnionych pacjentów.

Ze względu na oczywiste tło seksualne – chodzi o badanie genitaliów, które jest wyraźną aluzją do aktu seksualnego – ginekolożka używa licznych wyrażen mających „złagodzić” sytuację⁷⁰⁷ i podkreślić rycerskość jej stosunku do pacjenta, chociaż ten jest w istocie ofiarą milczącej przemocy⁷⁰⁸. Osobą od niej uzależnioną.

Jeszcze jednym przykładem wydestylowanego języka jest w opowiadaniu powtarzające się „powiedzmy” przed słowem uważanym za „brudne” i niecenzuralne, czyli przed słowem „odbyt”. Odnosi się ono do tego, o czym tradycyjnie się nie mówi i czego się nie nazywa, jeśli chce się pozostać w granicach dobrego smaku. Język stanowi filtr, który przepuszcza tylko pojęcia stosowne do wypowiedzenia w sytuacji publicznej i w ten sposób niejako usuwa z pola widzenia to, o czym się nie mówi – cielesność skatologiczną i części ciała związane z praktykami seksualnymi uznawanymi za perwersyjne.

Przez fakt, że Goerke czyni pacjentem mężczyznę, który będzie poddany badaniu odbytu, pisarka dokonuje podwójnego przekroczenia dyskursów genderowych. Kiedy mężczyzna podlega analnej penetracji, naruszone zostaje jedno z podstawowych przemilczeń kultury patriarchalnej. Penetracja ciała kobiety wydaje się tej formacji naturalna. Kobieta uważa się za bierny obiekt seksualny *par excellence*, wagina jest niejako stworzona do tego, aby poddać się penetracji. Kiedy to samo spotyka mężczyznę, jego męskość uznaje się za poniżoną, a sam akt traktowany jest jako gorsząca przemoc. Goerke wydobywa ten paradoks,

⁷⁰⁷ Zdania takie, jak „niech pan będzie łaskaw”, „proszę sobie wyobrazić”, „bo nogi, niestety, trzeba podnieść”, „proszę się jednak nie przejmować” lub „broń Boże”, to dobre przykłady pewnego typu pustych wyrażen ustalających konwencję, stosowanych po to, aby druga osoba nie czuła się nieswojo.

⁷⁰⁸ Jak zaznacza Bourdieu, „doświadczenie *par excellence* «ciała wyalienowanego», *konwenans*, i doświadczenie przeciwne, *swoboda* [związane z człowiekiem w pozycji dominującej – A.C.P.]”. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Op. cit., s. 258. To znaczy: skrępowanie wynikające z nierównych relacji władzy. Jest to podwójne skrępowanie u kobiet, ze względu na ich genderowe, czyli społeczne zdominowanie.

mieszając role płciowe. Na poziomie języka gra dwuznacznością słowa „pupa”, które w polszczyźnie może być eufemizmem odnoszącym się zarówno do kobiecych genitaliów, jak i do anusa⁷⁰⁹. Dwuznaczność obejmująca to, co fizyczne, i to, co należy do gender jako zdefiniowanej kulturowo roli, rozszerza parodię i pogłębia transgresyjność tekstu.

4. Alienacja w ciele i przez ciało

Męski bohater opowiadania od pierwszego momentu twierdzi, że czuje się prawdziwą kobietą. Lekarka odpowiada, że zrobi wszystko, co w jej mocy, aby poczuł się kobietą jeszcze bardziej, aby poczuł się nią całkowicie. Na czym polega proces przemiany? Goerke jest ironiczna: „Na początek proszę zdjąć majtki. Tak, tylko majtki, sweter może zostać”⁷¹⁰.

I oto dokonuje się podwójna alienacja. Z jednej strony jest to alienacja właściwa medycynie: ciało rozumie się jako przedmiot leczenia oddzielony od umysłu i emocji pacjenta lub pacjentki. Co więcej, w relacji ginekolog–pacjentka profesjonalista powinien starać się zachowywać możliwie bezosobowo, aby uniknąć erotycznego kontekstu, chociaż jak zobaczymy w opowiadaniu Goerke kontekst ten pojawia się i okazuje się niezwykle ważny. W sytuacji asymetrii autorytetu pacjent(ka) musi odkrywać to, co dla niego/niej najbardziej intymne zupełnie nieznaną osobie⁷¹¹. Relacja ta stanowi więc jeden z najbardziej wyrazistych przykładów społecznego kontekstu, w którym dochodzi do alienacji przez ciało i w ciele.

Z drugiej strony pojawia się w opowiadaniu paralelizm między badaniem lekarskim a patriarchalnie rozumianym stosunkiem heteroseksualnym. Tekst wyodrębnia sytuację, w której kobieca atrakcyjność erotyczna zasadza się na alienacji kobiety postrzeganej w perspektywie tradycyjnych ról płciowych. Wracamy do idei „poddawania się” rozumianej jako „bycie penetrowaną”. W tej tradycji kobietę traktuje się jako ciało/przedmiot przeznaczone do tego, aby dawać przyjemność innemu – mężczyźnie. Rozkosz kobiet okazuje się nieważna, jeśli nie jest rozkoszą bycia oglądaną, wiecznej projekcji ku innemu⁷¹². W tym oglądzie dyskurs medyczny nabiera wymiaru erotycznego: miejsce profesjonalnego dystansu zajmują

⁷⁰⁹ W sytuacji takiej jak przedstawiona w opowiadaniu – czyli podczas wizyty u ginekologa – normalnie obszarem zainteresowania lekarza są genitalia kobiece. Ironia u Goerke polega na tym, że w opowiadaniu lekarka zajmuje się anusem męskim.

⁷¹⁰ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., s. 120.

⁷¹¹ Michel Foucault opisuje relację między lekarzem a pacjentem następująco: „dwie żywe jednostki zostają «uwięzione» w sytuacji, która wszakże nie jest dla nich taka sama”. M. Foucault, *Narodziny kliniki*. Tłum. Paweł Pieniążek. Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 12.

komentarze, dowcipy, aluzje i dwuznaczności o wyraźnie seksualnym charakterze. Jak zobaczymy, oba rodzaje języków niosą w sobie przemoc, która zostaje wyeksponowana dzięki ironii.

Druga część wizyty – samo badanie – ma charakter neutralny. Bezosobowość relacji osiąga się – jak pokazuje Goerke – przez izolowanie pacjenta, który rozbiera się i obnaża genitalia, kiedy lekarki jeszcze nie ma w pokoju. Strony nie mają ze sobą kontaktu wzrokowego, przez co pacjent staje się wyłącznie ciałem do badania, czymś całkowicie obcym człowiekowi, do którego to ciało należy⁷¹³. Lekarka prosi go, żeby „przemaszerował z gołą pupą” do fotela ginekologicznego, który „wygląda mniej więcej jak deska do prasowania”⁷¹⁴.

Pozycja badanego ciała jest podwójnym znakiem poddania. Jest nie tylko niewygodna i nienaturalna; ciało zostaje wyeksponowane i staje się bezbronne. Pacjent nie widzi, co się dzieje z jego ciałem, tak jakby badanie przytrafiało się komu innemu. Musi czuć się bezsilny.

Gdy siedzi już na fotelu, lekarka wchodzi i mówi:

No to ja teraz do pana podchodzę i zaczynam z panem rozmawiać. Pan mnie oczywiście nie widzi, bo jedyne, co pan widzi, to ściana za pańskimi plecami. Proszę się jednak nie przejmować, ja pana twarzy też nie widzę, gdyż moja głowa znajduje się mniej więcej na poziomie pańskiej pupy, co z resztą jest całkiem zrozumiałe; przecież cały czas nie o pana chodzi, nie o rozmowę z pańską twarzą, ale właśnie o nią, o pupę, i o tej pupy dokładne zbadanie⁷¹⁵.

To parodystyczne ujęcie postępowania medycznego ujawnia zafiksowanie na ciele poddanym władzy, podzielonym na fragmenty unieruchomione, oceniane i oglądane w oderwaniu od całości. Zauważmy tu, że szczególnie jaskrawych przykładów urzeczowienia i fragmentacji dostarcza oczywiście pornografia. Tak np. w powieści *Historia O Pauline*

⁷¹² Zob. P. Bourdieu, *Męska dominacja* oraz rozdział o tej tematyce w *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*.

⁷¹³ „«Obserwujemy» go [chorego] w taki sam sposób, w jaki obserwujemy gwiazdy lub przebieg laboratoryjnego doświadczenia”. J.Ch. Sournia, *Logique et morale du diagnostic* (Paris, 1962). Cytowany przez Michela Foucaulta w *Narodziny kliniki*. Op. cit., s. 12.

⁷¹⁴ Instrumentalny paralelizm jest tutaj jasny.

⁷¹⁵ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., ss. 120–121.

Réage⁷¹⁶, należącej do kanonu literatury erotycznej, bohaterka jest nieustannie oglądana i oceniana przez mężczyzn, którzy widzą jej ciało częściami: nogi, tyłek, piersi. Niebagatelną rolę odgrywa też unieruchomienie ciała, pętanie, zmuszanie do przybierania niewygodnych i poniżających pozycji, w których erotyzm łączy się z sadystycznym manifestowaniem władzy. W tekście Goerke w sytuacji podwójnej alienacji – medycznej i genderowej – lekarka rzeczywiście zwraca się do części ciała, którą bada, w tym przypadku do odbytu pacjenta: „Uśmiecham się do pańskiej pupy, zagaduję do niej bardzo niezobowiązująco”⁷¹⁷.

Fragmentację ciała uzupełnia jeszcze inne podobieństwo z aktem seksualnym rozumianym na sposób patriarchalny, ponieważ kobiecie „poddanie” idzie w parze z obowiązkiem „relaksowania się”. To wezwanie do odprężenia ponownie wskazuje istotę relacji, w której jedna ze stron ma wyraźną przewagę – fizyczną i psychiczną.

i w ogóle robię, co mogę, żeby przestał pan być taki spięty⁷¹⁸.

Czasami *sobie* na jakiś mały żarcik pozwolę, wie pan, nic złośliwego, ot, bardziej komplementów niż żarcik⁷¹⁹.

Używanie zdrobnień – powtórzmy – ukrywa i ma łagodzić przemilczaną przemoc (przedstawianą przez lekarkę-narratorkę jako „nic złośliwego”). Pacjent jednak musi wysłuchiwać wartościujących sądów o własnym ciele w formie „żarcików” i „komplementów”. W owe „żarciki” i „komplementy” wkradają się treści erotyczne, które okazują się rewersem władzy od pierwszej chwili spotkania należącej do lekarki. Za pośrednictwem języka obce ciało zostaje zatem przywłaszczzone, co – jak pokazują badacze patriarchy – jest charakterystyczne dla męskiej dominacji⁷²⁰. Znowu mamy do czynienia z alienacją ciała kobiecego, które jest dla innych:

⁷¹⁶ P. Réage, *Historia O*. Przeł. M. Fabjanowski. Oficyna Wydawnicza Mierki. Bd.

⁷¹⁷ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., s. 121.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Podkreślenie A.C.P.

⁷²⁰ Zob. dzieło Bourdieu pod tym tytułem oraz obszerną bibliografię feministyczną na ten temat.

Mówię panu, że ma pan wyjątkowo wężutki, powiedzmy, odbył, co mnie oczywiście wcale nie dziwi, bo ja już najróżniejsze odbyty w życiu oglądałam i pan się niczego, broń Boże, nie powinien wstydzić⁷²¹.

Ten, kto dominuje sytuacyjnie, korzysta także z przewagi psychicznej. W ten sposób lekarka nie pomaga pacjentowi w przejściu trudnego doświadczenia i nie wzmacnia go, ale kieruje jego uwagę na sfery, w których jest podatny na zranienie. Podporządkowany staje się przez to jeszcze słabszy.

Tym bardziej że ja jestem przecież lekarzem⁷²² i mimo tego wężutkiego, powiedzmy, odbytu, bez kłopotu wprowadzam panu do wnętrza pupy najnowsze osiągnięcia współczesnej techniki: rurki, pręciki, lupy w kształcie stożków, szczypczyki, kamery, małe maczugi, kotwice, słowem wszystko to, co wymyślono, aby udoskonalić penetrację pańskiego wnętrza. A na końcu wkładam panu do pupy palec, żeby organoleptycznie sprawdzić, czy na ścianie pańskiego, powiedzmy, odbytu nie wykluwa się pryszcz⁷²³.

Przemysłnie ironiczna Goerke robi następny krok: parodiuje penetrację przez hiperbole przedmiotów, które lekarka musi wprowadzić do odbytu pacjenta. Ostatecznie włoży tam palec, część własnego ciała, co sprawia, że scena staje się aż nadto przejrzystą metaforą. W *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu pokazuje, że w patriarchacie role płciowe są związane z ideą posługiwania się narzędziami. Ze względu na obecność i funkcję penisa mężczyznom przypisuje się kategorię „posiadającego”, czyli dominującego i aktywnego. Kobietom zgodnie z tą samą logiką przysługuje kategoria „poddania”.

Za sprawą przemysłnej dwuznaczności oraz gry płci biologicznej i społecznej bohaterów tekst *Wizyty* pozbawia sankcji naturalności sytuację niższości jakoby właściwą kobietom. Naturalna, zdawałoby się, właściwość kobiecego (albo męskiego, homoseksualnego) ciała, która sprawia, że staje się ono przedmiotem penetracji, ukazuje swój kulturowy sens.

⁷²¹ Ibid., s.121.

⁷²² Zauważmy, że autorka specjalnie nie używa formy „lekarka”, aby zachować dwuznaczność płciową postaci.

⁷²³ Ibid., s. 121.

W opowiadaniu Goerke przywłaszczanie ciała drugiego człowieka dokonuje się najpierw na poziomie wizualnym, następnie werbalnym, ustnym i wreszcie fizycznym. Jesteśmy tu świadkami takiego procesu programowania ciała, aby odpowiadało na szczególną formę pożądania.

5. Rytuał inicjacji: od sali porodowej Butler do fotela ginekologicznego Goerke

Pan oczywiście leży cały czas bardzo cierpliwie i stara się pan nie myśleć o niczym albo myśleć o czymś bardzo przyjemnym, na przykład o tym, jak to cudownie jest być mężczyzną⁷²⁴.

Trudno o bardziej dotkliwą ironię. Mimo wyjątkowo nieprzyjemnego doświadczenia pacjent-mężczyzna musi skupić się nad tym, „jak cudownie jest być mężczyzną”.

Innym wyraźnym wskazaniem oczekiwanej pasywności jest zalecenie dotyczące tego, co pacjent ma zrobić z rękami, czyli *per excellence* narzędziami (obok oczu⁷²⁵) ludzkiego działania:

A jeśli nie wie pan, co zrobić z dłońmi, to proszę wyciągnąć ręce wzdłuż tułowia – na poziomie bioder znajdzie pan dwa metalowe uchwyty⁷²⁶.

Zaniechanie działania obejmuje nawet brak reakcji na fizyczny ból penetracji: „Jakby pana coś przypadkiem zabolalo, to musi się pan tych uchwytów bardzo, bardzo mocno trzymać”⁷²⁷. Kobieta musi cierpliwie znosić ból, tak żeby nikt tego nie zauważył. Akceptacja bólu – nie tylko fizycznego – stanowi część tego, co wydaje się dla niej „naturalne”.

Po długim i upokarzającym procesie rozbierania się, wydawania na cudzy ogląd i ocenę, ponizenia werbalnego i niechcianej profanacji ciała spełnił się rytuał inicjacji w świat kobiecości: to jego metaforą ma być przecież opowiadanie *Wizyta*. Judith Butler nazwałaby ten proces „inskrpcją”. To rodzaj fizycznej przemiany: jesteśmy świadkami modelowania ciała przez siły społeczne i jego performatywnego tworzenia przez

⁷²⁴ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., s. 121.

⁷²⁵ Wspominaliśmy już, że wzrok pacjenta został zneutralizowany.

⁷²⁶ Ibid.

⁷²⁷ Ibid.

przedstawienia⁷²⁸. Towarzyszy temu produkcja pożądania. W analizie relacji biologia–kultura Butler robi krok dalej: dla niej nawet płeć biologiczna staje się czymś w rodzaju fikcji tworzonej przez płeć społeczno-kulturową za pośrednictwem dyskursów. Innymi słowy, dla Butler to płeć kulturowa buduje płeć biologiczną a nie odwrotnie. Ten pogląd daje świetną okazję do refleksji i dyskusji. Zdaniem Butler dyskurs społeczno-kulturowy określa ciała, przyporządkowując je do jednej z dwu płci już w sali porodowej, gdzie noworodek otrzymuje etykietę „dziewczynki” lub „chłopca” w akcie performatywnym, determinującym od tej chwili jego działanie indywidualne oraz społeczne. Dla Goerke miejscem, w którym ten proces można odwrócić, okazuje się gabinet ginekologiczny: tu mężczyzna może „stać się kobietą”.

Tak, teraz emanuje pan kobiecością do tego stopnia, że gdybym była mężczyzną, zakochałabym się w panu na śmierć⁷²⁹.

Goerke jawnie bawi się dwuznacznością, aby pokazać odwrotności mechanizmów społecznych: miejsce jednostki oraz jej działania w społeczeństwie nie byłyby efektem cech biologicznych, ale oczekiwań i obrazów, które są kulturowo związane z jej płcią. *Wizyta* pokazuje, że tożsamość psychoseksualna może się okazać nabyta – tzn. ma charakter kulturowy.

Analizowaliśmy, jak wyłania się i funkcjonuje komunikacja między bohaterami opowiadania. Reguły społeczne związane z genderem zostają poddane w utworze rewizji, Goerke pokazuje, do jakiego stopnia bywają one zbudowane na technikach dyscyplinarnych: pozycja ciała, podporządkowanie, manipulacja przez dyskurs. Dlatego tak ważne okazuje się w tym przypadku wykorzystanie obrazu medycyny jako instytucji dyscyplinarnej (w rozumieniu Foucaulta), czyli odpowiedzialnej za budowanie i przekazywanie pewnej wizji rzeczywistości, którą tworzy razem z innymi instytucjami (rodziną, szkołą, kościołem). W ujęciu Bourdieu są to mechanizmy modelujące percepcję i działające w każdej wymianie społecznej. I tak np. zgodnie z tezą Bourdieu lekarz i pacjent w sali ginekologicznej akceptują jako oczywistość zasadę dominacji i nierówności między nimi.

⁷²⁸ Zob. Judith Butler i jej teorię o feminizmie cielesnym. J. Butler, *Uwikłani w płeć*. Op. cit.

⁷²⁹ N. Goerke, *Fractale*. Op. cit., s. 121.

6. Od życia do literatury i *vice versa*

Opowiadanie Nataszy Goerke można w pewnej mierze zestawić z pomysłem konstruktywistycznym Judith Butler. Pojęcie „podmiotu w ruchu” uwydatnia dążenie do aktywnego tworzenia tożsamości i ma w tym sensie charakter emancypacyjny. *Wizyta* ironicznie problematyzuje heteronormatywną tożsamość, posługując się literaturą rozumianą jako gra. Metamorfoza, której podlega męski bohater, jest pretekstem do negocjowania statusu płci z potencjalnymi odbiorcami tekstu. Goerke ironicznie rekonstruuje też zasady produkowania erotyzmu oraz – szerzej – relacji między płciami i reinterpretuje je na własny sposób.

Tekst literacki sam w sobie stanowi akt performatywny. W świecie przedstawionym transgresja jest możliwa. *Wizyta* staje się emancypacyjna dzięki uzyskaniu efektu obcości przez pozbawienie sankcji naturalności tradycyjnych ról genderowych. Czytelnik skłania się do refleksji nad własnym miejscem w rzeczywistości przez niebezpośrednią projekcję w przestrzeń, którą ustanawia tekst literacki. Jest to podstawowa cecha procesu czytania. Goerke w tym krótkim opowiadaniu udaje się dokonać trafnej i skutecznej krytyki dyskursów i praktyk traktujących naturę ludzką jako coś stabilnego i niezmiennego.

Dzięki swemu krytycyzmowi opowiadanie Goerke okazuje się wehikułem zmian społecznych, które we współczesnym świecie dotyczą kategorii genderowych, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt, że – jak pisze Olga Tokarczuk –

żyjemy w kraju, gdzie z trudem przyjmuje się myślenie w kategoriach płci biologicznej i płci kulturowej, gdzie świetnie się ma dobra, boża arytmetyka: istnieją dwie płcie i jedna prawda. W każdej zaś codziennej gazecie znajdziemy opowieść o tym, co jest „naturalne”, a co nie, co „zgodne z naturą”, a co pozostaje dewiacją i patologią⁷³⁰.

7. Tradycja i sztuka przedstawienia

Wróćmy do cytatu z *Pana Tadeusza*, który przywołuje Goerke. Jeśli oprócz dosłownej treści przytoczenia weźmiemy pod uwagę kontekst dzieła, z którego cytat został zaczerpnięty, strategia pisarki ukaże swój głębszy wymiar.

We fragmencie *Pana Tadeusza*, z którego pochodzi motto *Wizyty*, jesteśmy świadkami kłótni między Sędzią a Telimeną na temat możliwych zaręczyn Zosi z Tadeuszem. Telimena jest zaręczynom przeciwna, ponieważ – jak wiemy – Tadeusz jej się podoba i ma wobec niego własne plany. Temperatura sporu powoduje zmianę w jej wyglądzie i postawie; tę metamorfozę spostrzega z daleka Hrabia, który pod jej wrażeniem postanawia narysować scenę.

Hrabia wie, że jeśli się zbliży, jego obecność zostanie zauważona i nie pozostanie bez wpływu na zachowanie kłócących się osób. Dlatego nie podchodzi i postanawia stworzyć artystyczny ślad swoich wrażeń, aby utrwalić ważny w jego przekonaniu moment.

Hrabia jest zaskoczony, kiedy „odkrywa na nowo” Telimenę, którą dobrze zna z widzenia. Spotykał ją często u Sędziego, ale do tej pory nie zwracał na nią szczególnej uwagi. Tym razem jednak jest przejęty:

Miejsca piękność, postawy wdzięk i gust ubrania

Zmieniły ją, zaledwie była do poznania⁷³¹.

Wydawałoby się, że to zewnętrzne warunki decydują o postrzeganiu bohaterki. Tak, ale kto na nią patrzy? Z jakiej perspektywy? Narrator *Pana Tadeusza* w tym fragmencie przyjmuje punkt widzenia Hrabiego: jest zafascynowany postacią, jej urokiem i gustem.

Innymi słowy, czytelnik ma dostęp do sceny za pośrednictwem spojrzenia jednego z męskich bohaterów poematu. To samo zresztą dotyczy całego dzieła. Na początku poematu, kiedy Tadeusz przyjeżdża do dworu po długiej nieobecności, to jego oczyma oglądamy dom, meble i obrazy. Portrety ludzi będących symbolami misji politycznej i społecznej: Kościuszki i Rejtana, przywodzą na myśl Platona z Fedonem, Sokratesa i Katona – uosobienie cnót obywatelskich; oglądamy też portrety Jasińskiego i Korsaka, a pozytywka zegara przypomina o Dąbrowskim. Czytelnik uświadamia sobie republikańskie tradycje domu i bezbłędnie rekonstruuje atmosferę, w której wzrastał bohater⁷³².

⁷³⁰ Wstęp do J. Butler, *Uwikłani w pleć*. Op. cit., s. 10.

⁷³¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Czytelnik, Warszawa 1979, s. 89.

⁷³² Warto zwrócić uwagę na podobieństwo tej sceny ze sceną w katedrze w filmie *Daję Ci swoje oczy*, o której pisałam w rozdziale poświęconym Josému Marí Merinowi.

Wkrótce dochodzi do przypadkowego spotkania z Zosią. Nie wiemy jeszcze, jak wygląda Tadeusz: dzięki głosowi narratora możemy jednak iść jego śladem i poznać jego myśli. Pojawienie się Zosi uruchamia długi opis jej ubrania – a właściwie neglizżu – i ciała oraz serię zachwytów nad delikatnością i młodością, czyli cechami, bez których w patriarchalnym świecie kobieta nie może liczyć na najmniejsze nawet zainteresowanie.

Męskich bohaterów chwali się za ich bohaterskie czyny, za to, kim są i co robią. Mężczyźni są rzeczywiście podmiotami i tak się ich postrzega. Postaci kobiece zyskują wartość wyłącznie ze względu na piękną powierzchowność, czyli coś, co nie jest ich zasługą i na co mają niewielki wpływ⁷³³. Ich idee, zachowania i zasady, którymi się kierują, zdolność do działania i interakcji społecznych traktuje się z reguły jak cechy pozbawione znaczenia. Liczy się ich ciało zapisane przez kulturę, siła przyciągania mężczyzn, którzy odpowiadają požądaniem na to, co zgadza się ze wzorem podsuwanym przez kulturę. W literaturze kontynuującej tradycję patriarchy narrator często zatrzymuje się przy długich opisach kobiecych fryzur, delikatności, wdzięku. Niezliczonych przykładów dostarcza klasyka literatury światowej aż do drugiej połowy XX wieku, a niekiedy do dziś. Kobieta pojawia się jako ozdoba męskiego życia, jest ważna o tyle, o ile staje się heroiną romansu, którego głównym bohaterem pozostaje mężczyzna. Istnieje jako przedmiot pożądania, a nie jako aktywny podmiot i bohater własnego życia⁷³⁴.

W pierwszym spotkaniu Tadeusza z Zosią, podobnie jak w scenie między Telimeną a Hrabią, perspektywa narratora okazuje się męska i heteroseksualna, co wydaje się oczywiste. Jest to percepcja kogoś, kto patrzy na kobietę, aby ją sobie przywłaszczyć jako przedmiot pożądania, który jednak pozostaje tylko odbiciem pragnień i marzeń patrzącego:

Podchodził, wstrzymywał się, lornetkę przecierał,

Oczy chustką obwiewał i coraz spozierał:

„Miałoby to cudowne, śliczne widowisko

Zginać albo zmienić się, gdy podejdę blisko?

Ten aksamit traw będziez to mak i botwinie?

⁷³³ A w każdym razie bardzo ograniczony, bez względu na to, co mówią specjaliści od estetyki i chirurgii.

⁷³⁴ W tej części wielką inspiracją była dla mnie wielką inspiracją praca *Cine y género en España (Kino i gender w Hiszpanii)*. F. Arranz (dir.). Cátedra, Madryt 2010, któremu Instytut Badań nad Kobietami Uniwersytetu Autónoma w Madrycie przyznał nagrodę Maríi Ángeles Durán.

W nimfie tej czyż obaczę jaką ochmistrzynię?”⁷³⁵.

Hrabia szuka ideału na miarę wyobrażeń męskiego imaginarium: nie dostrzega tego, co dzieje się naprawdę, tylko to, co chce zobaczyć. Telimena jest dla niego lustrem, w którym ogląda obraz samego siebie, własnych pragnień. To androcentryzm *par excellence*. Dopiero ten mechanizm umożliwia przemianę bohaterki, metamorfozę postrzeganej rzeczywistości.

Co tak przyciąga do Telimeny uwagę Hrabiego? Zmiana w jej wyglądzie i zachowaniu:

W oczach świeciły jeszcze niezagasłe gniewy;
Twarz ożywiona wiatru świeżymi powiewy,
Sporem z Sędzią i nagłym przybyciem młodzieńców,
Nabrała mocnych, żywszych niż zwykle rumieńców⁷³⁶.

Zmianę wywołała zazdrość o Zosię, która okazała się rywalką Telimeny w walce o względy Tadeusza, a zarazem ma tę przewagę, że jest znacznie młodsza⁷³⁷. Kobiętę dowartościowuje pożądanie, które wzbudza w mężczyźnie. Telimena zyskuje wartość jako przedmiot (możliwego) pożądania Tadeusza. Dwa męskie spojrzenia – Tadeusza i Hrabiego – krzyżują się i zbiegają w jednym punkcie. Kobieta staje się tylko pojemnikiem, pustym naczyniem dla „daru”, jakim jest męskie pożądanie.

Hrabia obserwuje scenę kłótni i postanawia narysować Telimenę. Patrzy... i rysuje. Robi z Telimeny „model swojego obrazu”⁷³⁸. Ten, kto patrzy, ma moc tworzenia. Ma prawo do przywłaszczenia sobie, to znaczy zdefiniowania na własnych warunkach tego, kto jest obserwowany, nie wiedząc o tym. Spojrzenie niewiele różni się od posiadania. W kulturze zachodniej aktywnym, obserwującym podmiotem tradycyjnie jest mężczyzna. Pasywnym przedmiotem obserwacji i pożądania jest kobieta wystawiona na męskie spojrzenie.

⁷³⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Op. cit., s. 89.

⁷³⁶ Ibid., ss. 89–90.

⁷³⁷ W perspektywie patriarchalnej młodość jest obowiązkową cechą kobiety – musi ona robić wszystko, co możliwe, by młodo wyglądać.

⁷³⁸ „Rozpoznając w niej model swojego obrazu”. Ibid., s. 89.

Jednym z nielicznych przykładów złamania formuły obserwujący–obserwowana jest mit śpiącego Endymiona:

Według klasycznych źródeł Endymion był młodym pasterzem, który pasał bydło – lub, według innej wersji mitu, był myśliwym poszukującym zdobyczy – na zboczach góry Latmos w Azji Mniejszej. Pewnej nocy Selene, bogini księżyca, która przejeżdżała przez niebo na swoim wozie, spojrzała na ziemię i zauważyła go śpiącego. Piękno chłopca poruszało zimne serce bogini, która zeszła na ziemię, aby ucałować jego zamknięte oczy. Endymion spał bez snów i już się nie obudził, zachowując wieczną młodość. Według najbardziej znanej wersji to sama Selene – lub Diana, z którą szybko pomyłono ją w micie – poprosiła Zeusa, aby młodzieniec spał bez końca, a ona mogła go odwiedzać każdej nocy.

Kiedy mit Endymiona wrócił do sztuk wizualnych, od czasów renesansu artyści woleli [...] skupiać się na samotnej postaci śpiącego lub – rzadziej – na wizycie bogini⁷³⁹.

Z czasem pierwotna wersja mitu okazała się niewygodna:

[W jednej z wersji mitu według Guercina, z 1644 roku] śpiący pasterz ma wąsiki i ogólnie bardziej męski wygląd, ale najciekawszy jest przedmiot, który trzyma na kolanach: luneta. Ten dziwaczny dodatek wprowadza nas do ewemerystycznej⁷⁴⁰ interpretacji mitu [...]. Niektórzy autorzy późnej starożytności [...] utrzymywali, że Endymion był tak naprawdę astronomem

⁷³⁹ „Según las fuentes clásicas del mito, Endimión era un joven pastor que apacentaba sus rebaños (o, según otra versión, un cazador en busca de su presa) en las laderas del monte Latmos, en Asia Menor. Una noche, Selene, la diosa de la luna, que recorría el cielo en su carro, miró hacia la tierra y lo vio durmiendo. La belleza del muchacho conmovió el frío corazón de la deidad, que descendió a la tierra para besar sus ojos cerrados. Endimión cayó en un sueño sin sueños del que todavía no ha despertado y en el que se conserva eternamente joven. Según la versión más difundida, fue la propia Selene (o Diana, con la que se confundió en el mito desde muy pronto) la que pidió a Zeus que lo sumiera en ese sueño sin fin, para poder visitarlo cada noche.

Cuando el mito de Endimión regresó a las artes visuales, a partir del Renacimiento, los artistas prefirieron [...] concentrarse en la figura aislada del durmiente o bien, con menor frecuencia, en la visita de la diosa”. *Endimión dormido*. W *Lágrimas de Eros (Łzy Erosa)*, katalogu z wystawy pod tym samym tytułem, która odbywała się w Madrycie między 20 października 2009 a 31 stycznia 2010 roku. Muzeum Thyssen-Bornemisza i Fundación Caja Madrid, s. 60 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷⁴⁰ Evermerizm = hermeneutyczna teoria interpretacji mitów, według której ich sens ma naturę historyczną i społeczną.

specjalizującym się w badaniach księżyca, odkrywcą faz i zaćmień satelity. Ta interpretacja została entuzjastycznie przyjęta przez humanistów renesansu.

Interpretacja *ewemerystyczna* nie wynika tutaj, jak w przypadku innych mitów, tylko z potrzeby racjonalistycznego wytłumaczenia, nawet gdyby było ono bardzo proste, lecz się z potrzeby oddania inicjatywy męskiemu bohaterowi. Pierwotny mit przedstawiał boginię jako absolutną posiadaczkę spojrzenia, a pięknego śmiertelnika jako bierny przedmiot jej pożądania. W wersji *ewemerystycznej* Endymion już nie jest obserwowanym, ale tym, kto każdej nocy obserwuje księżyc.

Opozycja między poetyckim Endymionem, biernym i kobiecym, a Endymionem badawczym, aktywnym i męskim, będzie obecna jeszcze w ironicznych wierszach Oskara Wilde’a⁷⁴¹.

W komentarzu do wystawy *Łzy Erosa* zostały przedstawione także późniejsze wersje mitu. W obrazie *Sen Endymiona* Anne-Louis Girodeta z 1791 roku⁷⁴² pasterz charakteryzuje się seksualną dwuznacznością:

Dzieło Girodeta jest naznaczone – nie tylko w wypadku tego obrazu – oczywistym homoerotyzmem, co nadaje jego *Endymionowi* niezwykłą moc wzbudzania niepokoju, ale jednocześnie podkreśla opór wobec aktywnej roli kobiecego spojrzenia. Oprócz wykluczenia bogini [ze sceny – A.C.P.] Girodet zastępuje ją męskim spojrzeniem. Niegrzeczny Zefir – lub Eros przebrany za

⁷⁴¹ „[En una de las versiones del mito de Guercino, de 1644] el pastor dormido lleva bigote y presenta un aspecto más virilizado, pero lo más curioso es el objeto que sostiene en su regazo: un catalejo. Este accesorio excéntrico nos introduce en la interpretación *evhemerista* del mito [...]. Algunos autores de la Antigüedad tardía [...] sostuvieron que Endimión había sido en realidad un astrónomo especializado en el estudio de la luna, el descubridor de las fases y los eclipses del satélite. Esta interpretación sería acogida con entusiasmo y desarrollada por los humanistas del Renacimiento.

La interpretación *evhemerista* no responde aquí solamente, como en el caso de otros mitos, a la necesidad de una explicación racionalista, por tosca que sea; nace del afán desesperado por devolver la iniciativa al protagonista masculino. El mito original presentaba a la diosa como propietaria exclusiva de la mirada y al bello mortal como su pasivo objeto de deseo. En la inversión *evhemerista*, Endimión ya no es el observado, sino el que observa la luna cada noche. La oposición entre el Endimión poético, pasivo y femenino, y el Endimión científico, activo y masculino, persistirá todavía en los versos irónicos de Oscar Wilde: «¿Perderé yo, el último Endimión, toda esperanza/ porque unos toscos ojos escrutan a mi amante/ por un telescopio?»”. Ibid., s. 60 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷⁴² Dziś w Luwrze.

Zefira – przywłaszcza sobie promień księżyca, wcielenie pragnącego spojrzenia⁷⁴³.

Pożądanie kobiece zostaje jeszcze raz odrzucone, wypchnięte poza sferę przedstawienia i pozbawione istnienia w kulturze. Spojrzenie Selene ustępuje miejsca pragnieniu homoseksualnemu, męskiemu w swej treści. Mężczyzna jako podmiot obserwujący i pragnący odzyskuje miejsce centralne.

Przywołajmy jeszcze inne dowody świadczące o tym, iż w tradycji Zachodu artysta był mężczyzną. Mayayo, autorka książki o Fridzie Khalo, stwierdza, że: „w kulturze Zachodu genialność i męskość były historycznie pojęciami wymiennymi”⁷⁴⁴. I dodaje:

nie traci ironicznego wydźwięku fakt, że dyskurs estetyczny Zachodu, który wykorzystywał często obraz płodzenia jako metaforę twórczości artystycznej, jednocześnie co i raz wykluczał kobiety ze świętej kategorii „geniuszu”. [...] dziewiętnastowieczna fizjologia z naciskiem stwierdza sprzeczność między twórczością a prokreacją: energie prokreacyjne kobiet są tak rozwinięte – zapewnia – że nie pozostawiają im ani czasu, ani możliwości, aby mogły poświęcić się chwalebnyemu przedsięwzięciu twórczości; to mężczyźnie przypada w udziale kierowanie możliwością płodzenia, potencji seksualnej ku twórczości artystycznej lub literackiej⁷⁴⁵.

Obecność artysty-mężczyzny jest podstawowym warunkiem dialogu – często o erotycznej treści i charakterze – prowadzonego także z męskim widzem (heteroseksualnym

⁷⁴³ “La obra de Girodet esta marcada (y no sólo en este cuadro) por un homoerotismo muy evidente, que proporciona a su *Endimión* un formidable poder perturbador, pero acentuando al mismo tiempo la resistencia contra el papel activo de la mirada femenina. Además de excluir a la diosa [de la escena, A. C. P.], Girodet la sustituye por una mirada masculina. Ese travieso Céfiro (o Eros disfrazado de Céfiro), que sonríe con malicia y complicidad mientras aparta las ramas del follaje, se apropia del rayo lunar, encarnación de la mirada deseante”. Ibid., s. 62 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷⁴⁴ “en la cultura occidental, genialidad y masculinidad han sido históricamente conceptos intercambiables”. P. Mayayo, *Frida Khalo. Contra el mito*. Ensayos Arte Cátedra, Madryt 2008, s. 27 (tłumaczenie A.C.P.).

⁷⁴⁵ “no deja de ser irónico que el discurso estético occidental haya utilizado con frecuencia la imagen del engendramiento como metáfora de la creación artística al mismo tiempo que ha excluido una y otra vez a las mujeres de la sacrosanta categoría del «genio». [...] la fisiología decimonónica insisten en proclamar la incompatibilidad entre creación y procreación: las energías procreadoras de las mujeres se hallan tan desarrolladas – se afirma – que no les deja tiempo ni capacidades para poder dedicarse a la gloriosa empresa de la creación; es al varón a quien corresponde canalizar la capacidad de engendrar, la potencia sexual, hacia la producción artística o literaria”. Ibid., ss. 183–185 (tłumaczenie A.C.P.).

lub nie, jak to przed chwilą pokazaliśmy). Obaj dzielą wspólne imaginarium erotyczne. W tego rodzaju dialogu nie ma miejsca na kobietę i jej pożądanie – ani w przedstawieniu, ani w recepcji sztuki.

W milczącym dialogu między artystą a odbiorcą pulsuje mit artysty jako twórcy. Od czasów renesansu artysta (mężczyzna) cieszy się społecznym prestiżem, który zapewnia mu „wyższa wartość” kultury. „Mistrz” – jak biblijny Bóg – tchnieniem budzi sztukę do życia. Jego egzystencja jest poświęcona pięknu. Geniusz przekształca codzienną rzeczywistość w coś wzniosłego, w przedmiot wyrafinowanych wartości estetycznych. Stąd „cudowna” metamorfoza, o której żartobliwie wspomina Hrabia:

Ten aksamit traw będziez to mak i botwinie?

W nimfie tej czyż obaczę jaką ochmistrzynię?⁷⁴⁶

Z tej uprzywilejowanej pozycji artysta przez wieki kształtował kanon kultury, a więc także percepcji rzeczywistości. Jak już wspominałam, oba elementy – percepcja i przedstawienie – nie są neutralne, ale zdeterminowane przez męską perspektywę. „Wyższe cele” legitymizowały artystę jako najeżdźcę intymnej przestrzeni kobiecej i w ten sposób kobiece akty stały się jednym z najczęstszych tematów sztuki. W tym sensie artysta zajmuje wyjątkową pozycję, stosując przemoc z powodu kultury i w jej imieniu. W procesie autoreprodukcji kultura usprawiedliwia przemoc⁷⁴⁷. Sztuka jako wcielenie najwyższych wartości usprawiedliwia patriarchalną przemoc wobec tego, co kobiece, i spycha kobiety poza sferę symboliczną, w obszar tego, co niewyraźne. Jednocześnie narzuca im tożsamość definiowaną przez patriariat.

W *Panu Tadeuszu* Hrabia jako artysta bez cienia wątpliwości przypisuje sobie prawo do podglądania kobiety, ponieważ widzi w niej jedynie przedmiot sztuki. Chociaż przeprasza Telimenę, szybko znajduje usprawiedliwienie dla swojego postępowania:

„Tyle ją obraziłem! winienem jej tyle!

[...] winien ci chwile

⁷⁴⁶

A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Op. cit., s. 90.

Natchnienia! chwile błogie! Potępiaj człowieka,
Ale sztukmistrz twojego przebaczenie czeka!”⁷⁴⁸.

Hrabia nie traktuje więc serio milczącej przemocy w relacji obserwujący–obserwowany. Uważa, że ma prawo nie tylko patrzeć, ale określać modelkę zgodnie z własnymi wyobrażeniami, zamykać ją w obrazie, który dla niej przeznaczył. Tym samym mówić, kim i czym powinna być, rozdawać role. Nie interesuje go, kim Telimena jest i co przeżywa. Artysta penetruje ciało kobiece podobnie jak lekarka w opowiadaniu Goerke.

Jeszcze jednym przykładem „penetrującego spojrzenia” jest opisany przez Michaela Freída i przywoływany przez Mayayo obraz *Narodziny świata* Gustawa Courbeta.

Chociaż próbowano widzieć w tym obrazie próbę przywrócenia kobiecych narządów płciowych w sferę widzialności, trudno nie interpretować go przede wszystkim [...] jako namowy „skierowanej do malarza-widza, aby seksualnie osiąść kobietę i w domniemaniu obraz”. Niezwykły realizm, z którym Courbet zabiera się do opisu anatomii kobiecych narządów, bliskość punktu, z którego się na nie patrzy (obraz wydaje się wprowadzać obserwatora w samo wnętrze waginy), pominięcie górnych i dolnych części ciała modelki oraz samo pochodzenie dzieła (wykonanego w 1866 roku dla tureckiego dyplomaty i erotomana Khalil-Beya, który ukrył je w łazience za zieloną zasłoną) wydają się wzmacniać tezę, że narządy kobiece funkcjonują w tym przedstawieniu jako obiekt pożądania przeznaczony dla widza voyerysty znajdującego się w podobnym położeniu co widz-podglądacz peep-show⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ Zob. M. Foucaulta, *Historia seksualności*. Tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

⁷⁴⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Op. cit, s. 89 (podkreślenie A.C.P.).

⁷⁴⁹ “Si bien se ha querido ver en este cuadro el intento de dotar de visibilidad al sexo femenino, resulta difícil no interpretarlo en primera instancia [...] como una incitación «a la posesión sexual de la mujer, e implícitamente de la pintura, por parte del pintor-espectador». El realismo inusitado con el que Courbet se complace en describir la anatomía del sexo femenino, la proximidad del punto de vista (que parece introducir al observador en el interior mismo de la vagina), la eliminación de la parte superior e inferior del cuerpo de la modelo y el propio origen del cuadro (realizado en 1866 para el diplomático y erotómano turco Khalil-Bey, que lo ocultará en su cuarto de baño tras un velo de color verde) parecen reforzar la tesis de que el sexo femenino funciona en esta imagen como objeto de deseo destinado a la delectación de un espectador-voyeur que adopta una posición similar a la del mirón en un *peep-show*”. P. Mayayo, *Frida Khalo*. Op. cit., s. 153 (tłumaczenie A.C.P.).

W obrazie Courbета męskie penetrujące spojrzenie zamienia kobietę w przedmiot pornografii (obraz ma ponadto znaczący tytuł *Narodziny świata*). Prawo do tego daje męskiemu podmiotowi długa tradycja przedstawiania kobiety jako tej, która inspiruje twórczość, jako istoty zawsze wystawionej na męskie spojrzenie. Emblematem tej patriarchalnej relacji jest voyeurizm. Chodzi o pogwałcenie intymności kobiety jako niezależnej jednostki⁷⁵⁰.

Według Michela Foucaulta władza spojrzenia – posiadającego i zaborczego – nie tylko tworzy reguły percepcji rzeczywistości, ale także określa zachowania i tożsamość przez inskrypcję ciał. Stwarza nas jako podmioty, ale w specyficzny sposób. Z tego powodu Telimena, chociaż ironicznie, musi zaakceptować fakt, że jest przedmiotem męskiej przemocy, ponieważ na tym polega „esencja kobiecości”. Nie tylko akceptuje sytuację, lecz znajduje w niej potwierdzenie własnej wartości: „Brawo, rzekła, winszuję, niemało talentu”⁷⁵¹.

Poemat Mickiewicza jest ironiczny. Postać Hrabiego jako „artysty” wydaje się na poły śmieszna. Mickiewicz dobroduszenie podkpiwa z konwencji romantycznych, z poetyzowania świata, zamieniania przez artystę wszystkiego w poezję. On sam w *Panu Tadeuszu* robi to także, ale w jaki sposób! Bierze na warsztat tematy karkołomne, które czytelnikowi nie obeznanemu z polską specyfiką mogą się wydawać wręcz absurdalne (np. brawurowa specyfikacja litewskich much). Kpiąc z Hrabiego, Mickiewicz odsłania więc mechanizm, którego sam używa. Ale z niedoścignionym, ironicznym mistrzostwem oczarowuje czytelników tak, że jego spojrzenie ma nad nimi pełną władzę.

8. Kradzież i nieprzydatność języka tradycji

Kultura Zachodu broni się wszelkimi sposobami przed dopuszczeniem kobiecego spojrzenia w obręb jej uznanych przejawów. A jednak od XIX wieku artystki szukają

⁷⁵⁰ Innym doskonałym przykładem męskiego spojrzenia jako penetracji kobiecego ciała jest *Pokój Balthusa*.

⁷⁵¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Op. cit., s. 90.

własnych środków ekspresji i sposobów przedstawiania rzeczywistości z perspektywy kobiecej, próbują wypowiedzieć to, na nie było języka w patriarchalnej tradycji.

Brytyjka Sam Taylor-Wood – świadomie lub nie – przekracza „maskulinizującą” tradycję ujmowania mitu Endymiona. Na zamówienie National Portrait Gallery nagrała wideo przedstawiające śpiącego piłkarza Davida Beckhama, ikonę męskiego seksapilu. W katalogu wystawy *Łzy Erosa* dzieło to zamyka dział poświęcony Endymionowi. Czytamy:

Co dodaje dzieło Taylor-Wood do tradycji, o której mówi? Po raz pierwszy Endymion może spokojnie pozbyć się lunety, psa patrzącego na jego sen lub Erosa współnika. Już nie są potrzebne środki obronne, ponieważ twórca nie jest mężczyzną – nawet nie homoseksualistą – lecz kobietą, która może bez przeszkód ucieleśnić spojrzenie bogini należące do pierwotnego sensu mitu⁷⁵².

Tak jak w wideo Taylor-Wood męskie ciało staje się przedmiotem kobiecego spojrzenia, inne współczesne artystki próbowały odzyskać spojrzenie na ciało kobiece z jego własnej perspektywy, a więc z perspektywy samego kobiecego ciała, czym przeciwstawiają się tradycyjnemu traktowaniu go jako lustra i przedmiotu męskiego pożądania. Przykładem może być obraz *Moje urodziny* meksykańskiej malarki Fridy Khalo. Khalo postępuje inaczej niż Courbet, który wystawił na pokaz kobiece genitalia, uwznioślając je tytułem i jednocześnie wydając na spojrzenie voyeura. Jak zauważa Patricia Mayayo:

Typ oceny kobiecego ciała, do której wydają się skłaniać nas *Moje narodziny*, jest zdecydowanie odmienny. W obrazie Khalo niemożliwe okazuje się znalezienie nawet śladu erotycznej idealizacji kobiecej anatomii: przeciwnie, przedstawienie wywołuje dreszcz instynktownego odrzucenia, obrzydzenia odczuwanego niemal w trzewiach. Ciało matki w *Moich narodzinach* to ciało, którego jako widzowie nie możemy zintegrować w ramach ekonomii lubieżnej, które nie mieści się na terytorium pragnienia

⁷⁵² „¿Qué aporta la pieza de Taylor-Wood a la tradición que venimos exponiendo? Por primera vez, Endimión puede prescindir sin inquietud del telescopio, del perro que vele su sueño, del Eros cómplice. Ya no hacen falta esos medios defensivos, porque el creador no es un hombre (aunque fuera homosexual) sino una mujer, que puede encarnar sin problemas la mirada de la diosa que pertenece al sentido original del mito”. Katalog wystawy *Lágrimas de Eros*. Op. cit., s. 63 (tłumaczenie A.C.P.).

(przynajmniej w tej mierze, w jakiej pragnienie mające za przedmiot ciało kobiece zostało skonstruowane w ramach kultury heteronormatywnej); jest to ciało, które wpisuje się w surową i odartą ze skóry przestrzeń spojrzenia medycznego. Ciało kobiety nie działa tu jak *locus* wizualnej przyjemności, ale jako organ, mięso, materia zdecydowanie fizyczna⁷⁵³.

Między obrazem Fridy Khalo a opowiadaniem Nataszy Goerke istnieje pewne pokrewieństwo. Obie artystki wykorzystują język medyczny jako strategię pozwalającą zbliżyć się do ludzkiego ciała. Goerke odbiera ciało człowieczeństwo i zamienia w czysty przedmiot erotyczny i przedmiot badania medycznego; w przypadku Khalo chodzi o pokazanie macierzyństwa w jego najbardziej fizycznej formie:

[W przeciwieństwie do całej tradycji ikonograficznej Bożego Narodzenia obraz Khalo] koncentruje się na samym momencie narodzin, kładąc nacisk na najbardziej fizjologiczną stronę macierzyństwa. [...] organ, któremu tyle razy odmawiano prawa do istnienia, narządy płciowe matki, staje się głównym bohaterem obrazu.

[...] wydaje się prawdopodobne [...], że Frida opierała się głównie na źródłach zaczerpniętych ze słownika ginekologicznego. [...] W tego rodzaju przedstawieniach kobieta, traktowana tylko od strony reprodukcji, pojawia się sportretowana od pasa w dół, z rozłożonymi nogami i dobrze widoczną waginą; wielokrotnie, jak na obrazie Khalo, górna część ciała matki jest zakryta prześcieradłem, co skupia naszą uwagę na genitaliach. [...] fakt, że Frida odwołuje się do medycznego imaginarium, jest sam w sobie transgresją za każdym razem, kiedy wskazuje na pustkę, pominięcie, na cały osobny świat doświadczeń przemilczanych w tradycji artystycznej: na macierzyństwo wysublimowane i jednocześnie ignorowane w jego wymiarze codziennym; macierzyństwo zamienione w czystą duchowość, negowane od strony

⁷⁵³ „Muy diferente es el tipo de apreciación del cuerpo de la mujer al que parece inclinarnos *Mi nacimiento*. Resulta imposible detectar siquiera un rastro de idealización erótica de la anatomía femenina en el cuadro de Khalo: la imagen provoca, por el contrario, un escalofrío de rechazo instintivo, una impresión de repugnancia visceral. El cuerpo de la madre en *Mi nacimiento* es un cuerpo que no podemos integrar, como espectadores, en la economía libidinal, que no tiene cabida en el territorio del deseo (al menos, en los términos en los que el deseo del cuerpo femenino ha sido construido en la cultura heterosexista); es un cuerpo que parece inscribirse, por el contrario, en el espacio crudo y descarnado de la mirada médica. El cuerpo de la mujer no funciona aquí como *locus* de placer visual, sino como órgano, como carne, como materia decididamente física”. P. Mayayo, *Frida Khalo*. Op. cit., ss. 153–154 (tłumaczenie A.C.P.).

fizycznej. Także tu nieadekwatność słownika artystycznego popycha artystkę do bezprawnego przejęcia – i przeniesienia na własny teren – języka medycyny⁷⁵⁴.

Między *Wizytą* a *Moimi narodzinami* istnieją jednak oczywiste rozbieżności. Goerke opowiada o wizycie u ginekologa z ironią, która zmusza do dystansu wobec lekarki i jej pacjenta. Patrząc na obraz Khalo, trudno nie zaangażować się w dramatycznie przedstawiony moment i nie przyjąć podwójnej perspektywy – profesjonalne spojrzenie lekarza (jak już wspominałam, Khalo wzorowała się na atlasach ginekologicznych) nakłada się na bezpośrednie, niemal fizyczne odczuwanie bólu matki.

Oba dzieła łączy przedstawienie i werbalizacja tego, co w patriarchalnej tradycji stanowi tabu, tego, co zostało wyłączone z przestrzeni widzialności lub przemilczane. W obrazie Khalo vagina jest seksualnym organem podmiotu, a nie przedmiotu (jako znak kobiecej przyjemności seksualnej) i jednocześnie miejscem „rozdarcia” i porodu. W tekście Goerke odbyty występuje jako punkt potrójnego tabu: defekacji, ale także sodomii – heteroseksualnej lub homoseksualnej – i przede wszystkim tabu związanego z piętnem pasywnej męskiej homoseksualności. Goerke skupia uwagę w miejscu kulturowego zakazu. Parafrazując Mayayo, w dziełach obu artystek stajemy nie przed „*locusem* przyjemności wizualnej”, ale przed „*locusem* wizualnej ohydy”. Przekraczają one w ten sposób tradycję, ponieważ udostępniają spojrzeniu to, co pozostawało tabu. Zastępując waginę odbytem – miejscem w najwyższym stopniu intymnym – Goerke unaocznia sens relacji heteroseksualnych. Penetracja anusa – miejsca „sakralnego” dla męskości – staje się metaforą gwałtu, co pozwala dostrzec patriarchalną przemoc wobec kobiet, tym bardziej że gwałt homoseksualny zawiera wszystkie oznaki władzy i podporządkowania.

⁷⁵⁴ „[En oposición a toda la tradición iconográfica de la Natividad, el cuadro de Khalo] se centra en el momento mismo del alumbramiento, haciendo hincapié en la vertiente más fisiológica de la maternidad. [...] ese órgano tantas veces negado, el sexo de la madre, se convierte en protagonista principal del cuadro. [...] parece sensato pensar [...] que Frida se basara principalmente en fuentes extraídas del vocabulario obstétrico. [...] En este tipo de imágenes, la mujer, considerada tan sólo en su vertiente reproductora, aparece retratada de cintura para abajo, con las piernas abiertas y la vagina bien visible; muchas veces, como en el cuadro de Khalo, la parte superior del cuerpo de la madre se halla cubierta por una sábana, lo que hace dirigir nuestra atención hacia los órganos genitales. [...] el hecho de que Frida recurra a la imaginería médica es ya en sí mismo un hecho transgresor, toda vez que apunta a un vacío, una omisión, a todo un mundo de experiencias silenciadas en la tradición artística: la maternidad sublimada y, al mismo tiempo, ignorada en su dimensión vivida; la maternidad convertida en puro espíritu, negada en su carácter físico. También aquí la inadecuación del vocabulario artístico impulsa a la artista a usurpar, llevándola a su terreno, la mirada médica”. Ibid., s. 157–158 (tłumaczenie A.C.P.).

Zaczynając *Wizytę* cytatem z kanonu literatury polskiej, Goerke przywołuje patriarchalną i heteronormatywną tradycję kultury Zachodu. Wykorzystuje Mickiewiczowską ironię, ale sama własną ironią rozszerza jej zasięg, gdy odnosi ją do tożsamości płciowej.

Tak, teraz emanuje pan kobiecością do tego stopnia, że gdybym była mężczyzną, zakochałabym się w panu na śmierć⁷⁵⁵.

Opowiadanie kończy się wypowiedzią o pożądaniu. Słowa lekarki są jednak mocno ironiczne. Pokazują, że cały proces przemiany miał na celu produkcję pewnego rodzaju pożądania, które jednak zostaje odrzucone. Jako czytelnicy jesteśmy więc świadkami gry, poznajemy jej reguły i dochodzimy do momentu, kiedy jeden z graczy – i to ten obdarzony władzą – nie zgadza się na rolę, która mu w tej grze przypadła. Goerke – jako dysponent środków twórczych – traktuje płęć biologiczną jako znak, za pomocą którego rozmontowuje spójny dotąd system znaków genderowych, nie dopuszczając do jego ostatecznego domknięcia. Metamorfoza okazuje się środkiem zaburzającym działanie heteronormatywnego systemu, ujawniającym jego zasady i otwierającym drogę na zewnątrz.

Wizyta przekracza tradycję także dlatego, że uwidocznia rozkosz związaną z władzą. Goerke kradnie tradycyjny język i przygotowuje go tak, by nie mógł funkcjonować w dawny sposób. Pokazując władzę i przemoc należące do dyskursu tradycji, unieważnia go.

Wariant przekraczający tradycję tworzy kontrast między nią a nowością. Powstaje efekt obcości – rozumiany nie po Freudowsku, ale jako dystans między czytelnikiem a konwencjami społecznymi osiąganymi przez świadomą swą literackości mimesis; zawiera ona jednak element niepokojącej modyfikacji, umożliwia pomyślenie nowej rzeczywistości, ponieważ czytelnik zyskuje świadomość mechanizmów, które pozostawały przezroczyste⁷⁵⁶. Dostrzeżenie ich umożliwia zmianę. Na tym polega emancypacyjny efekt tekstu.

⁷⁵⁵ N. Goerke, Op. cit., s. 121.

⁷⁵⁶ Warto tu przypomnieć, że opowiadanie jest częścią zbioru *Fractale* zatytułowaną *Wichrowatość*.

PODSUMOWANIE I WNIOSKI:

Od tożsamości do podmiotowości?

głos popierający różnorodne sposoby myślenia i przedstawiania cielesności [...] myśleć o cielesności, a nie o ucieczce od niej. Zabieg, który wymaga [...] stawienia czoła granicom i ograniczeniom⁷⁵⁷.

Nasylenie fantastycznością jest kwestią granic między koncepcjami możliwego i niemożliwego, które w sposób naturalny stanowią część rozumienia rzeczywistości⁷⁵⁸.

Europejska literatura fantastyczna XX i XXI wieku bardzo często dąży do kwestionowania ustalonych dyskursów kulturowych. Stąd też możemy mówić o jej subwersywnym charakterze, co starałam się wykazać w niniejszej pracy. Krytyka w niej zawarta opiera się zarówno na wyolbrzymianiu, przy czym często sięga po parodię elementów charakterystycznych dla tego rodzaju dyskursów, jak i na podkreślaniu wszystkiego tego, co zostaje w nich pominięte. „Białe plamy”, luki, szczeliny i przemilczenia są miejscami, w których możliwa jest refleksja nad tym, jak powstają i są odbierane rozliczne narracje otaczające i współtworzące współczesnego człowieka.

W tym sensie opowiadania fantastyczne są narracjami alternatywnymi, a w wielu przypadkach wręcz subwersywnymi. Zmuszają nas do konfrontacji z sytuacjami, które są sprzeczne z wszelką logiką, a tym samym umożliwiają pojawienie się koncepcji transgresyjnych. Fantastyczność udowadnia, że wprawdzie istnieją określone granice⁷⁵⁹, ale jednocześnie jest możliwe podanie ich w wątpliwość⁷⁶⁰. Uważam, że kwestią zasadniczą jest tutaj paradoksalny i aporetyczny charakter literatury fantastycznej, która systematycznie i dobrowolnie kwestionuje to, co zwykle rozumiemy przez rzeczywistość i możliwości jej przedstawiania. Jak zauważa Pampa Olga Arán, „w jakim innym obszarze kultury zachodniej

⁷⁵⁷ „un llamamiento a favor de modos diferentes de pensar y representar el cuerpo. [...] pensar a través del cuerpo y no en huida del mismo. Un ejercicio que implica [...] enfrentarse a fronteras y limitaciones”. R. Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, Madryt 2005, s. 18. Myśl Braidotti mieści się w obrębie tego, co zwykło się nazywać filozofią różnicy.

⁷⁵⁸ “la impregnación fantástica es una cuestión de límites entre el concepto de lo posible y de lo imposible, que pertenecen con toda naturalidad a la comprensión de lo real”. J.M. Merino, *La impregnación fantástica: una cuestión de límites*. “Quimera” n° 5, Barcelona, lipiec–sierpień 2002, s. 27.

⁷⁵⁹ W niniejszej pracy skupiłam się na granicach o charakterze dyskursywnym.

⁷⁶⁰ Stąd też tytuł pracy: *La metamorfosis como experimentación de límites* (*Metamorfoza jako doświadczanie granic*).

poza literaturą można by sobie pozwolić na takie stwierdzenie, nie wywołując oburzenia?”⁷⁶¹.
I dodaje:

Fantastyczność konfrontuje [...] dwa konwencjonalne systemy, rzeczywistość i literaturę, które podlegają ciągłej przemianie, ponieważ oba są systemami historycznymi. Można uznać, że historia należąca do obszaru rzeczywistości w ramach literatury poszerza swoje granice: pojawiają się nowe tendencje społeczne, nowe doświadczenia natury psychologicznej, nowe tematy. Fantastyczność jest jednym z wymiarów tego procesu, gdyż na różnych poziomach tekstualnych rozwija to, co Campra nazywa „izotopią transgresji”. Chodzi o celowe nakładanie na siebie dwóch współistniejących porządków, co daje w efekcie „skandal dla rozumu”. Nie idzie więc o nierozstrzygalność ani o substytucję owych porządków. Istnienie granic zostaje jednocześnie potwierdzone i zanegowane zarówno na poziomie semantycznym (znaczenia), jak i enuncjacji (wypowiedzi)⁷⁶².

Campra zwraca uwagę na proces przekształcania się charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznej literatury fantastycznej niejednoznaczności w sferze semantycznej w eksperymentowanie w obszarze języka w wieku XX:

Słowo i gry słów stają się zabiegiem fantastycznym samym w sobie, dającym władzę znaczącemu (*signifiant*) nad znaczoną (*signifié*). Literatura fantastyczna, podobnie jak cała literatura naszych czasów, odwołuje się do samej siebie, podkreślając swój autoteliczny i językowy charakter, i głosi, że jest głównie językiem i że jej świat nie jest podporządkowany rzeczywistości. Fantastyczność [Campra] „dąży do wykazania, że nadawanie nazw rzeczom ma nie tyle ma posmak rajskiej działalności, ile apokaliptycznej”⁷⁶³.

⁷⁶¹ P.O. Arán. *En torno al problema del género fantástico*. “Quimera” n° 5, Barcelona, lipiec–sierpień 2002, s. 17 (tłumaczenie Ewy Marczak).

⁷⁶² “Lo que el fantástico confronta [...] son dos sistemas convencionales, el de la realidad y el de la literatura, ambos en permanente mutación, puesto que son sistemas históricos. Es posible pensar que la historia del campo de lo real se va ampliando en la literatura – nuevas voces sociales, nuevas experiencias psicológicas, nuevos temas – y que el fantástico es una de las dimensiones de esa ampliación al desarrollar en varios niveles textuales lo que Campra llama «una isotopía de la transgresión». Esta ley del género consiste en la superposición programada de dos órdenes que coexisten proponiendo un «escándalo de la razón». Ni vacilación, entonces, ni sustitución. La existencia de fronteras se afirma y niega simultáneamente tanto a nivel semántico como enunciativo”. Ibid., s. 23.

⁷⁶³ “La palabra y los juegos de palabras se vuelven una operación fantástica en sí misma, engendrando, desde el signifiante, un poder sobre el significado. La literatura fantástica, como casi toda la literatura de nuestro tiempo, se repliega sobre sí misma insistiendo en su carácter autotélico y en su dimensión verbal, reivindica que ella es fundamentalmente lenguaje y que su mundo no se subordina a la realidad, pero en el

Pampa Olga Arán proponuje następującą klasyfikację fantastyczności:

Z jednej strony mielibyśmy teoretyczne konstrukty o charakterze antropologicznym, filozoficznym i psychoanalitycznym, które służą do odczytania historycznego wytworu, interpretacji jego makrosystemu, jakim jest dyskurs, z drugiej zaś kierunki podkreślające socjoideologiczny wymiar gatunku, a nawet skłaniające się ku biegunowi przeciwnemu, ku mikrosystemowi dyskursywnemu i jego formom kodyfikacji, w obrębie paradygmatu językowego, retorycznego lub semiotycznego, w zależności od przypadku. W zarysie każdego systemu można rozpoznać ukrytą definicję literatury w kulturze⁷⁶⁴.

Jeśli spojrzeć na niniejszą pracę z perspektywy powyższej klasyfikacji, można zauważyć, że przy analizie i interpretacji opowiadań skupiałam się na dwóch aspektach fantastyczności. Z jednej strony uwzględniłam jej wymiar socjoideologiczny, który wiąże się z potrzebą dyskusji na temat „porządku odczuwanego jako opresywny i niewystarczający. To, co «inne» i ukryte, pojawia się, aby zaburzyć i zakwestionować naszą koncepcję rzeczywistości”⁷⁶⁵. Starałam się wykazać, że porządek społeczny jest jednym z tych aspektów rzeczywistości, które współcześni autorzy postrzegają jako opresywne. Opowiadania Nataszy Goerke, Julia Cortázara, Bernarda Atxagi, Joségo Marí Merina i Dina Buzzatiego „przesuwają dyskusję psychosocjologiczną na temat tożsamości w stronę tematyki związanej z podmiotowością, inaczej mówiąc, w stronę zagadnień związanych z legitymizacją i władzą”⁷⁶⁶. Ich teksty przypominają nam, do jakiego stopnia „podmiotowość jest procesem zapośredniczonym przez społeczeństwo”⁷⁶⁷. W tym celu odwołują się do cielesności i jej radykalnych zaburzeń jako do motywu i pretekstu.

Z drugiej strony moim celem było poruszenie tematu dyskursu literackiego i form jego kodyfikacji. Jednym z jego aspektów jest aspekt metaliteracki, który Merino

fantástico [Campra] «insiste en demostrar que dar un nombre a las cosas no es una actividad paradisíaca, sino apocalíptica». Ibid.

⁷⁶⁴ “tendríamos, por un lado, las construcciones teóricas de carácter antropológico, filosófico y psicoanalítico, que leen las producciones históricas del género fantástico interpretándolas dentro de un macrosistema discursivo, mientras que otras direcciones enfatizan la dimensión socioideológica del género o bien se inclinan, al otro extremo, por el microsistema discursivo ficcional y sus formas de codificación, en un paradigma lingüístico, retórico o semiótico, según los casos. En el diseño de cada sistema puede reconocerse, solapadamente, una definición de la literatura en la cultura”. Ibid.

⁷⁶⁵ D. Roas, *Lo fantástico: literatura y subversión*. “Quimera” n° 5, Barcelona, lipiec–sierpień 2002, s. 15.

⁷⁶⁶ Ibid., s. 20.

⁷⁶⁷ R. Braidotti, *Metamorfosis*. Op. cit., s. 20.

postrzega jako „roszczenie literatury do przekroczenia własnych granic, aby zaatakować i przeniknąć rzeczywistość”⁷⁶⁸. Dążenie tego rodzaju pojawia się w większości zaprezentowanych tu tekstów fantastycznych. Metaliteratura ukazuje nowy rodzaj relacji między człowiekiem a światem, a także między człowiekiem a sztuką. Pozwala zakwestionować Ja postrzegane jako indywidualny i niezależny podmiot, a tym samym podać w wątpliwość jego związek z rzeczywistością pozatekstową:

My, którzy lubujemy się w literaturze fantastycznej, już dawno zrozumieliśmy, że żadnego zdarzenia nie da się wytłumaczyć w jeden tylko prawomocny sposób. Dążenie do odkrywania nowych strategii narracyjnych nadaje temu typowi literatury ten subiektywny charakter, który przekształca ją w metaforę względności całego poznania i w metaforę sposobu, w jaki kultura – zwłaszcza kultura Zachodu – wyraża swoją bezradność i prowadzi dyskusje na temat tego, czym jest prawda i rzeczywistość⁷⁶⁹.

Głównym przedmiotem zainteresowania tej pracy jest gra z granicami rozumu i języka. Pomimo że – jak twierdzi Rosi Braidotti – „mentalny nawyk linearności i obiektywności dominuje nad naszym myśleniem z twierdzy swej hegemonii”⁷⁷⁰, dzięki metamorfozie granice – czy to cielesne, czy też dyskursu społecznego bądź literackiego – choć początkowo niewidzialne, z czasem stają się wyraźne i w związku możliwe do zakwestionowania. Uważam, że powracający motyw metamorfozy pokazuje nam właśnie, w jaki sposób można „przedstawiać zmiany, modyfikacje i przemiany zamiast Bytu w jego klasycznych odsłonach”⁷⁷¹. Zabieg filozoficzny, który staje się możliwy dzięki zawsze niejednoznacznemu obszarowi literatury. Dlatego też Cortázar opisuje swoją twórczość jako coś, co sytuuje się pomiędzy poezją, szaleństwem i wręcz mistyką⁷⁷²:

⁷⁶⁸ “esa pretensión de la literatura de trascenderse a sí misma para agredir a la vida y entrar en ella”. J.M. Merino, *La impregnación fantástica*. Op. cit., s. 27.

⁷⁶⁹ “Quienes gustamos de la literatura fantástica, hemos comprendido hace tiempo que ella insiste en que ningún acontecimiento puede ser explicado por una sola forma de legalidad y que la insistencia en explorar estrategias para narrarlo le otorga ese dispositivo subjetivo que la convierte en metáfora de la relatividad de todo conocimiento y del modo en que la cultura, en especial la cultura de Occidente, ha expresado su perplejidad y sus disputas sobre el saber acerca de lo verdadero y de lo real”. P.O. Arán, *En torno al problema del género fantástico*. “Quimera” n° 5, Barcelona, lipiec–sierpień 2002, Op. cit., s. 16 (tłumaczenie Ewy Marczak).

⁷⁷⁰ “el hábito mental de la linealidad y de la objetividad persisten en su reducto hegemónico sobre nuestro pensamiento”. R. Braidotti, *Metamorfosis*. Op. cit., s. 14.

⁷⁷¹ “cómo representar las mutaciones, los cambios y las transformaciones y no el Ser bajo sus modalidades clásicas”. Ibid., s. 14.

⁷⁷² “moje dzieło opiera się na tej spekulacji; jeśli rzeczywistość wydaje mi się fantastyczna do tego stopnia, że moje opowiadania są dla mnie wręcz dosłownie realistyczne, jest rzeczą oczywistą, że to, co fizyczne w moim odczuciu staje się metafizyczne, zawsze pod warunkiem, że pomiędzy widzeniem i tym co widziane,

Zamiast „bawić się lękami czytelnika”, co było celem fantastyki [w XIX wieku – A.C.P.], nowa fantastyka poszukuje, według definicji samego Cortáзара, alternatywy dla „tego fałszywego realizmu, który opiera się na wierze, że wszystkie zjawiska dadzą się opisać i wyjaśnić zgodnie z założeniami optymizmu filozoficznego, jaki panował w filozofii i nauce w wieku XVIII, inaczej rzecz ujmując, w granicach świata zarządzanego w miarę harmonie przez system praw, zasad, związków przyczynowo-skutkowych, świata o zdefiniowanej psychologii i geografii ujętej w kartograficzne ramy”. Reasumując: „W moim przypadku podejrzenie, że istnieje jakiś inny, bardziej sekretny i trudniejszy do przekazania porządek, a także owocne odkrycie Alfreda Jarry’ego, dla którego prawdziwe badanie rzeczywistości nie opiera się na regułach, lecz na wyjątkach od nich, było pewną wskazówką podczas osobistych poszukiwań literatury na pograniczu naiwnego realizmu”⁷⁷³.

Subwersywność jest nie tylko cechą fantastyki jako gatunku, ale także samego motywu metamorfozy, który pojawia się w tekstach będących przedmiotem moich badań. Motyw ten, w swoich najrozmaitszych wariantach, stanowi symboliczny punkt zwrotny w procesie uświadamiania sobie przez podlegającego przemianie bohatera sposobu, w jaki funkcjonują podane w wątpliwość mechanizmy dyskursywne w kulturze. Metamorfoza ujawnia sztuczny charakter dyskursów uznawanych za naturalne, i to zarówno na poziomie społecznym, jak i literackim (pod warunkiem że czytelnik będzie na to wyczulony). Prowadzi grę z „białymi plamami” dyskursu, co z kolei jest charakterystyczne dla fantastyki w ogóle⁷⁷⁴.

Mnie interesowała przede wszystkim możliwość zbadania, w jaki sposób metamorfoza jest w stanie ukazać paradoksalny charakter dyskursów społecznych i samej literatury jako

podmiotem i przedmiotem, będzie istniał ten szczególny most, który w tłumaczeniu na słowa nazywamy, zależnie od przypadku, poezją, szaleństwem lub mistyką”. J. Cortázar. Cyt. za: J.G. Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Editorial Pliegos, Madryt 1988, s. 96.

⁷⁷³ J. Cortázar. Cyt. za: J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona 1994, s. 63.

⁷⁷⁴ “Ten rodzaj milczenia odnajdujemy w tekście fantastycznym: milczenie, którego natura oraz funkcja polegają na tym, że nie da się go niczym wypełnić. System zapobiega przerwaniu procesu komunikacji, co jest warunkiem jego istnienia: milczenie w obszarze dyskursu sugeruje obecność «pustych miejsc» w rzeczywistości. [...] W literaturze fantastycznej [...] milczenie określa przestrzeń błędu: to, co niewypowiedziane, jest właśnie tym niezbędnym elementem, który pozwala na rekonstrukcję zdarzeń”. “Questo è il tipo de silenzio che troviamo nel racconto fantástico: un silenzio la cui natura e funzione consiste proprio nel non potere essere riempito. Il sistema prevede l’interruzione del processo comunicativo come condizione della sua esistenza: il silenzio nella trama del discorso suggerisce la presenza di vuoti nella trama della realtà. [...] Nella narrativa fantastica [...] il silenzio delimita spazi di smarrimento: il non detto è proprio ciò che è indispensabile alla ricostruzione dei fatti”. R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci editore, Rzym 2000, s. 80.

dyskursu. Dlaczego? Dlatego, że w ten sposób ujawnia, w jakim stopniu są one jednocześnie dyskursami rzeczywistymi i wyobrażonymi⁷⁷⁵.

Proza fantastyczna ostatnich dziesięcioleci – nie wyłączając tej, w której pojawia się motyw metamorfozy – lubi pokazywać, do jakiego stopnia dyskurs literacki – przestrzeń dla wyobraźni i fantazji *par excellence* – rządzi się prawami i oczekiwaniami, które krytycy i teoretycy literatury usiłują zbadać. Fantastyka jako gatunek posiada własne kody i normy, którymi my, jako czytelnicy, kierujemy się, kiedy zagłębiamy się w lekturze⁷⁷⁶. W tej pracy interesowały mnie przede wszystkim aspekty metaliterackie, ponieważ stanowią problematykę często spotykaną w omawianych opowiadaniach. I tak na przykład w krótkich formach prozatorskich Goerke i Cortáзара sama literatura jest ukazana jako system lub mechanizm nadrzędny w stosunku do narracji. Normy funkcjonowania/odbioru tekstu oraz gra z oczekiwaniami czytelnika są tymi aspektami metanarracyjnymi, które znajdują się w polu zainteresowania takich autorów, jak José María Merino i Bernardo Atxaga. Warto wreszcie poddać refleksji literaturę rozumianą jako system wymyślony, który okazuje się skuteczny, ponieważ wpływa na działalność społeczną za pośrednictwem sfery symbolicznej, o czym także wielokrotnie wspominałam w niniejszej pracy.

Metamorfoza pokazuje, że dyskursy społeczne są zarazem rzeczywiste i wyobrażone. Są wyobrażone, ponieważ metamorfoza wydobywa na światło dzienne ich czysto umowny charakter. Ukazuje mechanizm, za pomocą którego poprzez dyskursy ustanawiane są normy rzeczywistości regulujące współzycie społeczne i warunkujące zachowanie jednostek, określające zakres obowiązków, oczekiwań, praw i wolności. Owe dyskursy dotyczą więc rzeczywistości problemu podmiotowości oraz takich kwestii, jak

⁷⁷⁵ Dla Xacobe’a Bastidy Freixeda przykładem dyskursu rzeczywistego i wyobrażonego jest naród: “[k]ażdy naród jest [...] wyobrażony. Fakt, że naród jest tworem lub wyobrażeniem, nie oznacza, że nie jest przy tym rzeczywisty. [Mamy tu do czynienia z rzeczywistością społeczną i symboliczną – A.C.P.], która powstaje na skutek nadania zjawiskom pewnego statusu w wyniku zamysłu kolektywnego. Naród należy do tego rodzaju rzeczywistości. Jest tak samo wymyślony i realny jak pieniądz [...]. To, że ten zamysł jest zamysłem kolektywnym, oznacza, że wymyślanie jest skuteczne, ponieważ naprawdę kieruje działaniem społecznym. W rzeczywistości podwójna i nieco sprzeczna cecha – bycie rzeczywistym i wymyślonym zarazem – nie jest cechą wyróżniającą dla narodu. Jest wspólna wszystkim konstruktom tożsamości społecznej. [Te wynikają z – A.C.P.] potrzeby, jaką przejawiają członkowie danej grupy, do wyobrażania sobie tej właśnie grupy tak, aby mogła zostać uznana za rzeczywistą”. “[t]oda nación es [...] imaginada. Y el hecho de que la nación sea un invento o una imaginación no implica que no sea real. [Estamos ante – A.C.P.] realidades sociales y simbólicas que surgen de la asignación de estatus a fenómenos por medio de la intencionalidad colectiva. La nación pertenece a este género de realidades. Tan inventadas y reales como el dinero [...]. El que esa intencionalidad sea colectiva significa que la invención es eficaz, que coordina realmente la actividad social. En realidad, la doble – y en principio contradictoria – característica de ser real y a la vez inventada no es patrimonio de la nación. La comparten todas las construcciones de la identidad social. [Estas surgen de – A.C.P.] la necesidad que tienen los miembros de un grupo de imaginar el grupo mismo para que éste se torne real”. *La senda constitucional española. La nación española y la constitución*. WC. Taibo (dir.), *Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones*. Los libros de la catarata, Madryt 2007, ss. 113–116.

⁷⁷⁶ Zob. np. R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci editore, Rzym 2000.

prawomocność i władza. Motyw metamorfozy umożliwił analizę roli literatury jako krzywego zwierciadła ukazującego zachowania i normy społeczne. Pozwolił zobaczyć zasady i wartości wpisane w społeczny dyskurs płci lub walkę poszczególnych dyskursów o legitymizację w niektórych opowiadaniach Nataszy Goerke, Dina Buzzatiego i Bernarda Atxagi.

W przeciwieństwie do starożytności czy romantyzmu, kiedy to motyw metamorfozy był stosunkowo popularny, metamorfoza w ujęciu współczesnym powoduje poczucie wyobcowania na dwóch poziomach – społecznym i metaliterackim. Na tym właśnie polega jej nowatorski charakter w literaturze XX i XXI.

Osie, wokół których obracają się tezy mojej pracy, są skierowane w dwóch przeciwnych kierunkach, a mimo to dość często krzyżują się ze sobą. Poszukiwanie otwarcia, w którym literatura reprezentowałaby przestrzeń dla projekcji, dla wolności, marzeń, a nawet dla emancypacji, jest powiązane z przekonaniem, że „literatura jest poszerzeniem rzeczywistości”, poszerzeniem granic tego, co uważamy za możliwe/rzeczywiste. Jest tą sferą, która ma prowokować do refleksji, w której mogą znaleźć swój wyraz nowe głosy, w której mogą narodzić się „inne rzeczywistości”. Pozostawiają w niej swój ślad przemiany społecznych, do których doszło w ciągu minionego wieku, podobnie jak nowe koncepcje rzeczywistości, które wyłania kultura⁷⁷⁷. W literaturze nawet czas zyskuje nowy wymiar⁷⁷⁸.

Z kolei w przypadku tekstów, w których to język jest wyrazem fantastyczności, dyskursy – w tym także literacki – okazują się poddane określonym normom i konwencjom, które mogą nas warunkować, a nawet stać się dla nas pułapką. Zdarza się, że dyskurs skazuje bohatera na klaustrofobiczne sytuacje egzystencjalne⁷⁷⁹, przedstawiając język (lub sposób jego użycia) jako system opresyjny. Stąd też stwierdzenie Arán, że literatura fantastyczna pokazuje, iż „nadawanie nazw rzeczom ma nie tyle ma posmak rajskiej działalności, co apokaliptycznej”. Dlatego w opowiadaniach Bernarda Atxagi, Julia Cortázara, Joségo Marí Merina, Nataszy Goerke i Dina Buzzatiego przeważa posępna atmosfera. W niej niejako materializuje się ludzki lęk przed nieznanym, przed tym, czego nasz umysł nie jest w stanie ogarnąć, oraz przed systemami stworzonymi przez samego człowieka (do nich zalicza się też język), które mogą stać się niebezpiecznymi pułapkami.

⁷⁷⁷ Judith Butler jako przykład podaje ewolucję pojęcia tego, co ludzkie, w obrębie kultury zachodniej. J. Butler, *Deshacer el género*. Ed. Paidós, Barcelona 2006, ss. 28–30. *Undoing gender*, Routledge, Nowy Jork 2004.

⁷⁷⁸ “hemos conseguido que en el arte, y muy en especial en la literatura, el tiempo no sea lineal, ni asimétrico, ni fluya en una sola dirección”. “udało nam się sprawić, że w sztuce, a zwłaszcza w literaturze czas nie jest linearny ani asymetryczny, nie płynie tylko w jednym kierunku”. J.M. Merino, *El narrador narrado*. W *Cuadernos de narrativa*. *Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional José María Merino*. Arco/Libros, Madryt 2005, s. 20.

⁷⁷⁹ Odwrotnie do otwarcia o którym pisaliśmy w poprzednim akapicie.

Możemy stwierdzić, że motyw metamorfozy w literaturze fantastycznej reprezentuje pewien opór wobec naszego umysłu przywykłego do linearności i obiektywizmu, opór, który przyjmuje postać zabawy fizycznymi granicami ciała i dyskursu społecznego i literackiego. Z tego powodu koncentruje się raczej na wyjątkach od reguł rządzących światem takim, jakim go postrzegamy, niż na samych regułach. Sama metamorfoza umożliwia istnienie wyjątków, tworzy je, przyczynia się do ich powstania, wyciągając na światło dzienne sztuczny charakter dyskursów uchodzących za naturalne. Dyskursy rzeczywiste i wyobrażone zarazem tworzą rzeczywistości i fikcje, które krzyżują się i mieszają ze sobą.

Metamorfoza otwiera często drogę wiodącą od tożsamości (ustanowionej społecznie) do podmiotowości jako procesu i otwarcia, powiązanej niejednokrotnie z kwestiami prawomocności i władzy. Mimo że stanowi punkt zwrotny, nie wyznacza końca procesu przemiany świadomości człowieka. Raczej rozpoczyna proces bez końca lub pozostawia otwarte zakończenie. Reprezentuje zmiany, przekształcenia i przemiany indywidualne i kolektywne, oddalając się przy tym od koncepcji Bytu (która jest koncepcją stałą w swojej klasycznej wersji).

Moje interpretacje miały na celu otwarcie drzwi refleksji. Refleksji z założenia dalekiej od systematyczności, zorientowanej na „myślenie oparte raczej na wzajemnych połączeniach i wpływach”⁷⁸⁰ niż na całościowych i zwartych systemach, stawiającej tym samym wyzwanie „oddzieleniu rozumu od wyobraźni”⁷⁸¹. O atrakcyjności motywu metamorfozy – a także literatury fantastycznej jako takiej – decyduje „to, czego nigdy nie da się wytłumaczyć w sposób wyczerpujący, ale co będzie można interpretować na niezliczone sposoby”⁷⁸². To wyzwanie interpretacyjne czeka na każdego, kto tylko zechce je podjąć.

⁷⁸⁰ “[p]ensar a través de flujos e interconexiones”. Ibid., s. 14.

⁷⁸¹ “la separación entre la razón y la imaginación”. Ibid., s. 16.

⁷⁸² “algo que nunca podrá ser explicado satisfactoriamente, pero sí interpretado de modo innumerable”. P.O. Arán, *En torno al problema del género fantástico*. “Quimera” n° 5, lipiec–sierpień 2002, s. 17.

CONCLUSIONES

El motivo de la metamorfosis en los relatos fantásticos europeos hoy

Como ya mencioné con anterioridad, un rasgo característico de la literatura fantástica de los siglos XX y XXI consiste en que el fenómeno fantástico se produce en la ficción dentro del marco de una absoluta **cotidianeidad**⁷⁸³, que sirve de trasfondo a las historias narradas. El fenómeno fantástico - en nuestro caso, la metamorfosis - suele ser aceptado sin problemas dentro del mundo diegético, o en todo caso los personajes no lo niegan rotundamente en ningún momento. Con frecuencia lo asumen con naturalidad o sus dudas respecto a él son reservadas. La pregunta que tenía vigor durante el periodo del romanticismo – ¿ocurrió el fenómeno fantástico o no? – carece de todo interés en el nuevo contexto de la Posmodernidad.

Mi tesis es que esa **cotidianidad** ficcional representa metafóricamente – en los relatos aquí trabajados – el **contexto cultural dominante**. La metamorfosis desencadena una crisis individual porque obliga al ser humano a replantearse la normatividad cultural imperante, que habitualmente nos resulta invisible y natural. Funciona como una bomba que hace saltar por los aires el sistema de valores establecido. De ahí que la considere un motivo **de carácter subversivo**⁷⁸⁴.

En mi opinión, los distintos autores de este trabajo tienen en común una serie de preocupaciones e intereses discursivos y culturales, que podemos clasificar en **dos vertientes fundamentales**: la social y la (meta)literaria⁷⁸⁵.

783

A diferencia de los siniestros o legendarios escenarios en los que solía producirse durante el periodo romántico, o del contexto mitológico característico de la antigüedad clásica. Por ejemplo en *El asno de oro* de Lucio Apuleyo queda claro que la metamorfosis es una desgracia que el protagonista experimenta por voluntad de los dioses: “porque ninguna cosa viene al hombre derechamente, cuando la Fortuna es contraria; porque la disposición y hado de la divina Providencia no se puede huir ni reformar con prudente consejo ni con otro remedio, por sagaz o discreto que sea”; “La dignidad de nuestra gran diosa reformó y trasladó hoy a éste de bestia en hombre” (Apuleyo, 2000: 264 y 343).

784

Al igual que el género en el que suele encuadrarse, la literatura fantástica.

785

“Para Jackson se trata de una literatura [la fantástica] subversiva tanto en el orden artístico como social porque penetra en espacios de alteridad amenazante” (Arán, 2002: 22).

La perspectiva social (sociológica)

En ella la cotidianeidad puede ser interpretada como metáfora del entorno **social** y sus discursos, que rodean al individuo. La metamorfosis, un acontecimiento increíble que surge inesperadamente, no permite que el individuo pueda integrarse en el sistema vigente sin problemas. Lo desorienta, lo desconcierta. Ya no volverá a ser el mismo después de ser testigo de ella. La metamorfosis se transforma por tanto en **metáfora de la no adecuación del individuo a su entorno**. De ahí que los protagonistas de los relatos sean con frecuencia seres aislados – incluso marginales en algunos casos – o que terminan siéndolo tras experimentar la transformación o ser testigos de ella.

La metamorfosis obliga a un personaje (e indirectamente al lector) a mirar con nuevos ojos la realidad bien conocida. Estamos ante la **desnaturalización** de determinados mecanismos de los que el sujeto hasta ese momento no había sido consciente. Es el momento de crisis, de dudas, de replanteamiento de la manera de entender el mundo y a sí mismo. La no adecuación individual es por lo tanto resultado del **extrañamiento** generado por el fenómeno fantástico. Pero, ¿por qué es importante la transformación – literal, metafórica o hipotética – para alcanzar ese punto de inflexión en la conciencia individual?

Resulta evidente que en este caso debemos tratar el **cuerpo** – la **corporeidad** sometida a una alteración radical – como punto de partida de nuestras reflexiones. Numerosos académicos como Pierre Bourdieu (1979, 1998), Michel Foucault (1963, 1975) o Judith Butler (1990, 2004) han demostrado en sus trabajos que el cuerpo es el lugar en el que se materializan y reproducen o subvierten los **discursos sociales**, de la cultura. Entienden el cuerpo como un sistema de creación de significados, como punto de partida para plantearse (y replantearse) los problemas de la subjetividad.

Si partimos de esta idea, podemos deducir que la alteración de lo físico puede desencadenar una **alteración de las prácticas discursivas** que en él se actualizan. Es por ello que la inesperada transformación de uno de los personajes suele provocar en otro de ellos (a veces el narrador de la historia, en primera o en tercera persona) la dificultad para encontrar su lugar en el mundo. A partir de ese momento, uno de los protagonistas deja de encontrarse y reconocerse en los discursos sociales (de género, de fe religiosa, de la sociedad de consumo, de los principios ilustrados...). Esa repentina **falta de adecuación** a su entorno le permite vislumbrar, por un lado, los **mecanismos sociales de control, de violencia** hacia el Otro, ya que, de pronto, él mismo se ha convertido en representante de esa otredad. La metamorfosis

funciona por tanto como un recurso para poner en evidencia los **procesos sociales de exclusión**, así como los mecanismos de **violencia simbólica** (y física) que los acompaña. Simboliza el aislamiento del que es diferente, y cuya existencia está a menudo marcada por la soledad y la fatalidad, como ocurre con muchos de los protagonistas de Buzzati, Atxaga o Merino. El cuerpo alterado, deformado, irreconocible para los demás, conlleva y metaforiza la exclusión (del “monstruo”); representa y materializa al mismo tiempo la **falta del reconocimiento necesario para ser efectivamente humano**. A la vez, la metamorfosis implica el cuestionamiento de los límites entre “normalidad” y “anormalidad”, entre el “yo” y la otredad, como ocurre en la obra de Bernardo Atxaga *Obabakoak*.

Pero la metamorfosis como motivo literario – visibilizando lo invisible de las prácticas sociales – no se limita únicamente a una denuncia de los mecanismos represores y represivos vigentes. En algunos casos adquiere por añadidura **carácter emancipador** a nivel simbólico, igual que la propia literatura, como indica Przemysław Czapliński (2009). Siguiendo las ideas de Judith Butler (1990), podemos afirmar que el cuerpo, además de ser el lugar en el que se materializan y reproducen los **discursos sociales** (de la cultura), es el espacio en que esas prácticas discursivas pueden cuestionarse, alterarse y subvertirse. La alteración de la norma – corporal, social – es un recurso que puede estar orientado a problematizar las propias narraciones sobre el cuerpo. Si asumimos que la identidad se basa en prácticas de significación y resignificación inscritas en el cuerpo, entonces al modificar el cuerpo podemos ser capaces de criticar e incluso alterar determinados discursos en él inscritos. Así ocurre en muchos de los relatos de Dino Buzzati, como *Ragazza che precipita*, *Teddy boys* o *Belva al volante*.

La metamorfosis puede ser por tanto no solo un gesto subversivo sino incluso **un signo de resistencia**, porque en ciertos casos cuando ella acontece el cuerpo no se limita entonces a ser mero receptor y reproductor de significados ya existentes, sino que se convierte en generador de posibles nuevos significados y productor de discursos subversivos que van minando la norma establecida. El cuerpo – en un paralelismo con el papel para el texto literario – puede ser el espacio donde registramos nuestros sueños y aspiraciones, donde proyectamos fantasías que suponen un primer paso hacia un posible cambio emancipador. A través del cuerpo estamos sometidos a las normas, pero gracias a él es posible también ir modificándolas, crear discursos originales e innovadores, renovar significados, inspirar nuevos horizontes de significación. Podemos encontrar ejemplos de este tipo de transformación en el relato *Visita* de Natasza Goerke o en *Margarete y Heinrich, gemelos* de Bernardo Atxaga.

La alteración de determinadas prácticas discursivas se hace por tanto posible a un nivel simbólico – en la ficción – gracias al motivo de la metamorfosis. Esta significación/interpretación del motivo en literatura corrobora el papel fundamental de la fantasía como ámbito que nos ayuda a percibir y cuestionar convenciones sociales y conceptuales, que nos abre a una transformación, en primer lugar, cognitiva y existencial. Como expresa de manera magistral Judith Butler:

La fantasía no es lo opuesto a la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar. (Butler, 2006: 51)

La **literatura** – medio que tradicionalmente registra la fantasía humana – es un lugar que permite la proyección inicial suficiente. En opinión de José María Merino:

No creo que la literatura pueda propiciar directa e inmediatamente grandes cambios sociales, pero [...] sin duda ha tenido, al menos en nuestra cultura, una influencia a largo plazo felizmente antidogmática, favorecedora de la pluralidad ideológica, liberal en el mejor de los sentidos. (Merino, 2005: 25)

La perspectiva metaliteraria

Esa preocupación de la relación literatura-realidad es fundamental también en los relatos fantásticos no pretendidamente críticos con el entorno social. El presente con frecuencia aspecto metaliterario de las obras trabajadas aquí tiene entre otros como objetivo subrayar la compleja relación que se establece entre texto, lector y realidad exterior a la ficción. El mismo José María Merino estima que “la relación de la ficción con la ficción no deja de ser un reflejo de la relación de la ficción con la propia realidad” (Merino, 2005: 24).

La literatura constituye evidentemente uno de los discursos de la cultura. En muchos de los relatos fantásticos que nos ocupan **la propia narración literaria y sus convenciones** adquieren carácter protagonista: se insiste en mostrar a la propia literatura como un tipo de

discurso concreto con características específicas y pautas propias de funcionamiento. En tales casos la cotidianeidad – esta vez discursivo-literaria – sería una metáfora del automatismo cultural al que estamos habituados **también a un nivel literario**, en nuestros hábitos lectores. La **metamorfosis** serviría entonces como pretexto para provocar – entre otros – un efecto de **extrañamiento** en el lector o la lectora sobre los mecanismos propios del funcionamiento del texto literario como discurso⁷⁸⁶.

Los autores gustan de emplear recursos literarios de lo más variados, orientados a jugar con **los horizontes de expectativas** de los lectores. Los narradores de Goerge, Cortázar, Merino o Atxaga – en su inmensa mayoría narradores en primera persona – ponen voluntariamente al descubierto los recursos empleados a la hora de narrar, e incluso en ocasiones llegan a referirse al posible autor fuera del texto o directamente se identifican con él (como en muchos relatos de Buzzati). Alteran a su antojo el ritmo narrativo, se interrumpen, dudan, hacen digresiones, crean espirales narrativas... El narrador tiende a desnaturalizar de esta manera el discurso literario de modo similar a como en ocasiones hace – como ya hemos visto – con los discursos sociales. A veces se limitan a dejar para el final del relato la vacilación característica según Tzvetan Todorov del género fantástico tradicional (Todorov, 1970), pero en muchas otras ocasiones van mucho más allá, adentrándose en lo que hemos denominado el **fantástico del lenguaje**. En definitiva, dificultan deliberadamente la lectura para hacer consciente al lector del **carácter artificial de la creación literaria**.

¿Por qué esa repetida voluntad de destacar el carácter artificial del texto literario como creación? Uno de los objetivos es, quizá, concienciarnos de que el **arte** es también en sí mismo **una convención** que permite a su vez jugar y poner en entredicho convenciones establecidas y comúnmente aceptadas. Por otra parte, puede tratarse así mismo de destacar el carácter del arte – la literatura – como **espacio para el juego**, en la concepción de Schiller (Schiller, 1972). Un juego que tiene dos vertientes, como dos caras – clara y oscura – de una misma moneda.

⁷⁸⁶ Se trataría por tanto de un paso más allá de lo que proponía Víctor Shklovski en concepto de desautomatización en literatura. “Desde la perspectiva de Shklovski, la diferenciación entre la comunicación práctica y la artística puede quedar esencialmente establecida por la provocación o no, en el receptor, de efectos de extrañamiento [...]. Los estímulos de la comunicación no artística tendrían un objetivo básico: asegurar la recepción del significado y, por ello, suelen ser convencionales, redundantes, automáticos. [...] La comunicación estética, en cambio, busca liberar la percepción de dicho automatismo, prolongándola e imponiéndole una nueva fórmula. [...] El arte es entendido por Shklovski como un medio para obstaculizar, desestabilizar, destruir el automatismo perceptivo, logrando así una captación particular, diferente del objeto” (Fine, 2000: 11-12) Si en su teoría Shklovski propone la oposición vida/literatura, el aspecto metaliterario de la literatura fantástica propone la oposición literatura/literatura para provocar en el lector ese mismo efecto de desautomatización respecto a la percepción del propio texto.

Por un lado, el arte como un juego estimulante, incitado y avivado por los sueños y la fantasía. Porque paradójicamente, en algunos casos la **artificialidad** puede permitirnos acceder a lo más auténtico de nosotros. La literatura constituiría entonces el espacio artificialmente constituido que recoge en un principio la fantasía, germen de posibles transformaciones⁷⁸⁷. El arte sería en este caso – como en la obra de José María Merino – espacio de expresión de la libertad humana. Lugar de proyección, de posible realización personal, de emancipación. Así se pueden interpretar por ejemplo los relatos *Visita* de Natasza Goerke, *Margarete y Heinrich, gemelos* de Bernardo Atxaga o *La prima Rosa* de José María Merino.

Pero por otro lado, el juego del arte implica determinados riesgos. Moverse por ese espacio de la fantasía implica tener que enfrentarse también a ciertos peligros inherentes al acto de creación. Puede constituir un **juego ilusorio de apariencias** inspiradas en la realidad que nos rodea, de mimesis engañosa. Un juego basado en los conceptos de referencia y referente, de disfraz y máscara, de modelo y copia, que puede llevarnos a un error fatal si olvidemos que la esfera del arte es la esfera de la imitación. Así ocurre por ejemplo en *Zarasia, la maga* de Merino o en *Margarete y Heinrich, gemelos* de Atxaga.

En un paralelismo con ese juego del arte como mimesis, en el motivo de la metamorfosis confluyen en ocasiones **copia y original**, como si espejos enfrentados se tratara. En la transformación se cristaliza en algunos casos la confusión entre ambos. Se crea un espacio donde la ambigüedad es posible, surge la vacilación respecto a la identidad del individuo: “ese sutil vaivén entre identificación y desidentificación que, a través de la memoria, está en el fundamento mismo de nuestra personalidad individual y social” (Merino, 2002: 27). Un espacio en el que el sujeto puede terminar perdiéndose y perdiendo sus puntos de referencia existencial, como presenciamos en el relato *Imposibilidad de la memoria* de José María Merino.

El individuo llega a perderse en sentido aun más amplio. En algunos relatos de literatura fantástica⁷⁸⁸ el personaje no solo deja de estar seguro de quién es como sujeto-individuo, sino que a veces – y gracias a la **metamorfosis** – traspasa determinadas fronteras existenciales y accede a una esfera de conciencia superior, donde las características de referencialidad y autonomía del lenguaje – aparentemente opuestas – cobran protagonismo absoluto. La transformación provoca entonces en el personaje (a menudo el narrador de la historia) una

⁷⁸⁷ Incluso podría darse el caso de que una imagen literaria llegara a ser inspiradora de cambios en la realidad ajena al texto: se daría entonces el paso de la metamorfosis literaria a la metamorfosis fuera del texto.

⁷⁸⁸ Que yo incluiría dentro de lo que Jordan denomina el **fantástico del lenguaje**.

toma de conciencia de que forma parte del discurso literario, un discurso a él externo y fuera de su control (autonomía del lenguaje). En un momento de revelación se vuelve consciente de los mecanismos de funcionamiento de la literatura como una máquina productora de significados que escapa a su alcance y voluntad. Un artefacto – de nuevo artificial – que le resulta ajeno, extraño, aunque en un principio haya (hayamos) tenido la impresión de que había sido el propio personaje quien la puso en marcha (referencialidad del lenguaje). Podemos decir que el personaje “salta” a un nivel metaliterario superior. Así ocurre en los tres relatos que he trabajado aquí del argentino Julio Cortázar y en *Paraguas* de Natasza Goerke.

ANEKS 1: TŁUMACZENIE NA POLSKI OPOWIADAŃ JOSE MARIA MERINO (przez Katarzynę Guzewicz)

1. Kuzynka Rosa

Moja kuzynka wsunęła klucz do zamka i musiała użyć obu rąk, żeby go przekręcić. Pchnęła drzwi, które otworzyły się skrzypiąc, i z oporem. Czerń, która nagle nas otoczyła, zatrzymała się na wysokości zawiasu i była naznaczona prześwitami jasności.

– No dalej, wejdź – powiedziała do mnie.

Od wewnątrz, ściany domu także były z nie otynkowanego kamienia. W półcieniu, w połowie pomieszczenia, znajdował się kamień młyński. Dochodził od niego delikatny pomruk przepływającej wody, co nadawało mu tajemniczy wygląd żywej postaci.

Jedyne światło w pomieszczeniu wpadało przez małe okienko o zakurzonych szybach. Były tam schody, które prowadziły na poddasze. Były zrobione z kamiennych płyt, których brzegi były wmurowane w ścianę, a z drugiej strony opierały się na długiej, skośnej, drewnianej belce, podtrzymywanej przez trzy pionowe podpory, też drewniane.

Raptownie, bez podestu, schody kończyły się przed drzwiami, które otworzyła moja kuzynka. Patrząc na nagi szkielet spadzistego dachu, który opadał wzdłuż pokoju i którego podłużne belki podtrzymywały podłogę, wyobraziłem sobie, że znalazłem się w jakiejś chacie, odległej w czasie i przestrzeni od tej rzeczywistości, miasteczka mojego wujostwa, czerwcowego popołudnia i mojej kuzynki, pokazującej mi moje miejsce pracy. Przez otwarte okno, znajdujące się na przeciwległej ścianie, widać było rzekę, zadrzewiony brzeg i górę, na której walczyły ze sobą światła i cienie.

Na środku pokoju stał stół, prawie czarny i obok niego, wiklinowe krzesło.

– Tutaj nikt ci nie będzie przeszkadzał – powiedziała moja kuzynka.

Jak tylko postawiłem nogi na ziemi – chwiejąc się lekko, z zawrotami głowy po długim trzęsieniu na piętrze autobusu, pełnym drewnianych ławek, na których stłoczeni byli pasażerowie, wraz z paczkami i kurami, w promieniach popołudniowego słońca – zrozumiałem, że kuratela mojej kuzynki będzie nieugięta. Pocałowała mnie w oba policzki, jak nakazuje zwyczaj, ale od razu powiedziała:

– Nie zapomniałeś książek, prawda?

Nic nie powiedziałem. Zaprzeczyłem ruchem głowy i uniosłem lekko paczkę, którą miałem przewieszoną przez lewe ramię. Zabrała mnie do domu, gdzie przywitałem się z wujostwem, kazała mi zostawić bagaż – z wyjątkiem książek – i, bez odpoczynku, poleciła mi iść za sobą. Szliśmy szosą, aż minęliśmy ostatnie domy miasteczka. Wąską ścieżką, pomiędzy

gęstym listowiem, przez które prześwitywały promienie słoneczne, drgające drobinkami kurzu i owadami, moja kuzynka przyprowadziła mnie do młyna. Atmosferę, jaką w tym momencie tworzyły budynek, rzeka i całe otoczenie, zapisała się wyraźnie w moim stanie oszołomienia.

– Tutaj będziesz mógł uczyć się do woli – dodała –. Co rano, po śniadaniu, będę cię przepytawać z lekcji.

Moja kuzynka zdołała wzbudzić we mnie lęk, jakiego sam Don Fulgencio nigdy nie zdołał wzbudzić, ze swoją poniedziałkową furią, kiedy to używał łaciny jak miazdzącej broni, którą gromił swoich uczniów, przytłaczając ich nieznanym nieszczęściem, które, jak się zdaje, sprawiało, że jego lekcje były tak nieprzyjemne.

Dni były pełne światła, – pomimo że zbite masy drzew blokowały promienie słońca i sprawiały, że zielonkawy cień, pełen świeżości, spowijał młyn – które dochodziło aż do mojego pokoju do nauki, mieszające się z ciągłym odgłosem wody – odgłosem podwójnym: dojmującym i głośnym pomrukiem na zewnątrz, oraz niskim i subtelnym szumem, który wibrował pod moimi stopami, pod budynkiem. Słyszałem śpiew słowików, pokrzykiwania języków i jaskółek, skrzek, jakiś ludzki głos, który dochodził urywkami i zawsze znikał, zanim mogłem odgadnąć jego znaczenie.

Dni były pełne światła i w ich dźwięczności była pełnia rzeczy skończonych i niezastąpionych. Pomimo to, znienawidziłem je, tak jak nienawidziłem ciemnych dni między murami Seminarium, a nawet bardziej, bo rutynę i przykrości dzieliłem z innymi, i nieprzyjemności rozkładały się po równo między nami. Za to, w samotności młyna, w moim odizolowaniu, byłem jedyną ofiarą surowości nauczyciela.

Usiłowałem zyskać trochę czasu przy kubku kawy z mlekiem, ale moja kuzynka nie tolerowała tego.

– Obudź się, nie śpij.

A potem dokładnie sprawdzała moje wiadomości, z powściągliwością oceniając moje odpowiedzi, nie omijając nawet literki.

Na początku byłem pogrążony jakby w śpiączce, który to stan przypisywałem oszołomieniu podróży, a niezbyt konkretna, ale niewątpliwa ochota zabawy utrudniała mi, nawet fizycznie, skupić uwagę na stronicach książek, zamazując mi pole widzenia. To wszystko nie pozwalało mi odpowiadać, z minimum godności, na pytania mojej kuzynki. Nic nie powiedziała pierwszego dnia, ani drugiego. Trzeciego dnia, zatrzasnęła nagle książkę i spojrzała mi twardo w oczy, z wyrazem odrazy i niechęci.

Miała małe szarobrazowe oczy, pełne złotych i czerwonych refleksów. Jedno oko miało ciemniejszy odcień, niż drugie. Stanowczość spojrzenia i ta różnica w kolorze peszyły mnie.

– Słuchaj, nie pozwolę ci ze mnie kpić – powiedziała –. Jak tak dalej pójdzie, pakujesz manatki i wracasz do domu. Jeszcze dziś po południu napiszę do twojego ojca.

Podejrzewam, że zbladłem. Do tej pory czułem na uszach, na karku, na całych plecach ciężką rękę mojego ojca.

– Nie, kuzynko – skwapliwie odpowiedziałem –. Będę się uczył. Przysięgam, że będę się uczyć. Nie wiem, co się ze mną ostatnio dzieje.

Moją matkę przestraszyło to lanie. Ojciec był cały czerwony i oddychał z trudem.

– Zabiję cię, nicponiu – mamrotał.

Tej samej nocy zdecydował, żeby wysłać mnie do domu swojego brata, aby kuzynka Rosa, jego chrześnica, która studiowała, mogła mnie przypilnować. Kiedy pochlipywałem w łóżku, przy pełnej strachu ciszy mojego rodzeństwa, słyszałem jak rozmawiali w kuchni, omawiając szczegóły długiego listu, w którym w dramatyczny sposób opisywali mój przypadek: rok szkolny, pełen błędów, niedociągnięć i stałego pogarszania, którego kulminacją była katastrofa wielu nie zaliczonych przedmiotów i przestroga Ojca Dyrektora na temat mojej przyszłości.

Zmuszałem się do nauki, z łokciami opartymi na stole, przewyciężając bolesnym nakazem niechęć, którą czułem w całym ciele. Często wychodziłem z pokoju i schodziłem, żeby na zaporze wysikać się, i tylko wtedy, w momencie, kiedy mój mocz rozpryskiwał się w spokojnej wodzie, mnożąc fale na powierzchni i mącąc na chwilę przejrzysty widok kamienistego dna, odzyskiwałem świadomość lata, tak słodkiego i swobodnego, podczas którego radośnie krążyły jaskółki i ważki. Kończyłem sikanie i spadało na mnie wspomnienie książki na stole na poddaszu, jak spada ostrze gilotyny na szyje ofiar, czyniąc ostatecznym obowiązkiem rezygnacji, absolutnej i beznadziejnej.

Nie było nigdy lata tak pięknego, tak pełnego, jak to, i nigdy nie umknęło mi ono tak, jak wtedy. W końcu pogodziłem się z długimi dniami nauki i egzaminów, owładnięty odurzeniem, podobnym temu, które czuli galernicy, kiedy poruszali wiosłami łodzi, i kiedy podnosiłem wzrok i kontemplowałem górę oświetloną słońcem i błyszczące liście, poruszane lekką bryzą, rozumiałem, że byłem skazany na oglądanie rajy przez kraty.

W miarę upływu dni moja desperacka wola zaczęła ułatwiać rutynę nauki, byłem w stanie przetrwać co rano surowy egzamin mojej kuzynki, i, mimo to rozerwać się przez chwilę po południu, oglądając krajobraz. W taki sposób ją zobaczyłem.

Za pierwszym razem to był tylko moment: postać kobieca, która była podobna do mojej kuzynki, przeszła ścieżką w miejscu, gdzie nie przysłaniały jej jeżyny i drzewa. Po chwili usłyszałem plusk, jakby ktoś wskoczył do wody.

Po południu następnego dnia uważałem i, pomimo że znowu przeszła szybko, wyraźnie widziałem, że to była ona. Następujące po tym pluskanie potwierdziło moje przypuszczenie, że, z pewnością, moja kuzynka chodziła kąpać się w rzece.

Obudziła się we mnie wtedy wielka ciekawość, żeby podejrzeć przelotnie jej kąpiel. Myślę, że ta ciekawość nie była pobudzona przez pożądanie –, jako że bodźce cielesne miały dla mnie wówczas postać bardzo mglistą i nieokreśloną –, tylko była to pewnego rodzaju zemsta. Wydawało mi się, że podglądanie mojej kuzynki w intymnej chwili kąpieli, bez jej wiedzy, to była taka mała zemsta za jej surową wyższość, z którą przez cały czas, przede wszystkim każdego ranka, mnie traktowała.

Tamtego popołudnia pograżyłem się w marzeniach o akcie buntu i kolejnego popołudnia ledwo spojrzałem na książkę, czekając na jej przyjście. Kiedy zobaczyłem, że przechodzi, zszedłem szybko i dyskretnie, odszukałem ścieżkę i szedłem nią, aż zanurzyłem się w roślinność nadbrzeżną. Doszedłem w końcu do miejsca, w którym moja kuzynka się rozebrała. Na pniu drzewa, przy podstawie którego widać było złociste rzędy grzybów, leżało jej ubranie, starannie złożone.

Usłyszałem głośny plusk i wychyliłem się ostrożnie spomiędzy gałęzi, oczekując na to, że ją zobaczę w miejscu, skąd dochodził hałas. Nie mniej jednak, nie zobaczyłem nic, oprócz pustej powierzchni rzeki, poruszanej tylko przez lekkie zawirowania prądu.

Nieoczekiwana pustka zbiła mnie z tropu. Ale usłyszałem ponownie plusk, tym razem z drugiej strony, niedaleko młyna, więc pomyślałem, że moja kuzynka tam popłynęła i przestraszyłem się, że odkryje moje czatowanie, więc, skulony, wróciłem ścieżką do miejsca, z którego rzeka była widoczna.

Tutaj także nie było żadnego śladu obecności mojej kuzynki. Widok cichego młyna w głębi, porośniętego bluszczem, którego nigdy nie oglądałem z tej strony, sprawił, że wyobraziłem sobie samego siebie w środku, za otwartym oknem, które jak puste oko rządziło na wysokości kamienistej i ciemnej nieruchomości budynku.

Rzeka płynęła z jednej strony młyna. Woda z zapory, ciemna w cieniu, wpływała pod niego, jakby była połykana przez ogromne usta. Drzewa na brzegu już zasłaniały słońce, które było bardzo nisko, i w powietrzu widoczne były niebieskawe, prawie fioletowe, odbłaski.

Pamiętam, że poczułem nagły lęk – aż do tego stopnia miejsce nabrało w tym momencie niezwykłego wyglądu. Wtedy zobaczyłem pstrąga.

Ryba była blisko miejsca, w którym rozchodziły się prąd główny i ten, z zapory, i była ogromna. Widziałem w moim miasteczku duże pstrągi. Jeden, którego wyciągnęli przy pomocy wybieraka, ważył prawie trzynaście kilo, i mimo wszystko, nie wyglądał w wodzie na połowę tego. Przez chwilę, chociaż moja świadomość nie miała wątpliwości, stwierdziłem, że musiał to być ogromny ciemny kamień, którego wcześniej nie widziałem. Ale kształt nie do pomylenia, pod którym widać było pewną jasność, i nieruchomość, w której mimo wszystko można było odgadnąć nieprzerwaną vibrację, dawały niewątpliwe świadectwo, że to był pstrąg. Sprawiał wrażenie jeszcze większego, z powodu małej głębokości w miejscu, w którym się znajdował.

Zachwycony przyglądałem się mu dłuższą chwilę. Robiło się coraz ciemniej. W końcu, pstrąg gwałtownie skręcił, uderzył płetwą ogonową i zniknął w górze rzeki z prędkością błyskawicy.

Ten ogromny pstrąg objawił mi się jako wyolbrzymiony obraz moich letnich tęsknot. W abulii Seminarium, która mnie zniewalała podczas roku szkolnego, tliła się nieuleczalna tęsknota, w której rzeka i pstrągi miały znaczącą rolę. Hipnotyczna rutyna krążąca między zapachem potrawek, czerstwym chlebem i tłustymi blatami, wzdłuż zimnych pomieszczeń i ciemnych, wysokich korytarzy, dni długich i przepełnionych smutkiem jak w czyściec, w trakcie tego roku szkolnego, mojego drugiego roku w Seminarium, sprawiła, że odczułem wartość tego, co opuściłem. I jednym ze skarbów, wśród moich wspomnień, były dni, kiedy łowiłem ryby. Od dziecka uczyłem się i ćwiczyłem różne metody łowienia pstrągów. Jeszcze nie umiałem pływać, a już potrafiłem chwytać je pod kamieniami, w wytrwałym poszukiwaniu, którego nie powstrzymywało pojawienie się węży. Później nauczyłem się łowić długą wędką i przygotowywać haczyki z przynętą ze sztucznych much, przy czym niewprawnosć moich rąk nie przeszkadzały im być użytecznymi przy łapaniu tych pięknych stworzeń o wspaniałym ciele.

Wielki pstrąg był więc dla mnie jakby duchem wszystkich niezłapanych pstrągów, przywoływanych z melancholią podczas niekończących się dni. Na zewnątrz, zima, blade słońce oświetlające podwórze, nagie rachityczne drzewka, mury z cegły, a ja z przygnębieniem wyobrażałem sobie ten sam dzień i tę samą godzinę w moim miasteczku, nad rzeką. I teraz, podczas tego nieudanego lata, pojawił się jak tajemniczy znak. Z pewnością nikt nigdy nie widział podobnego pstrąga.

Kiedy zasnąłem tej nocy wyobrażenie jego ciemnego grzbietu, precyzyjnego uderzenia ogona, szybkiego, majestatycznego ruchu, sprawiły, że moja dusza się radowała i

prawie byłem w stanie przebaczyć popołudnia nieuniknionej nauki i ranki szczegółowego odpytywania.

Od chwili, gdy odkryłem pstrąga, zrodził się we mnie zamiar schwytania go. Ponadto, podczas tego długiego okresu, kiedy byłem zmuszony z bólem zwalczać prawdziwe pragnienia, udało mi się wyrobić w sobie zdolność, przedtem nieznaną, podtrzymania żywości wyobraźni i nietracenia przy tym wątku zawiłych zagadnień naukowych. Utrzymywałem więc, wobec codziennej niestrudzonej oceny mojej kuzynki, frenetyczny rytm, do którego byłem zmuszony od pierwszych dni, a mimo to, zdobywałem po woli, wewnątrz siebie, przestrzeń dla marzeń.

W takim otoczeniu pojawił się mój pomysł. Po kryjomu, co nigdy nie było odkryte, ani podejrzewanego, podkradałem wujowi kawałki żyłki, haczyków i piór, i robiłem, z cierpliwością, której się nauczyłem, sztuczne muchy, które wydały mi się najbardziej odpowiednie, podobne tym, które wpadały do wody.

Zostawiłem moje przyrządy dobrze umocowane na brzegu, w różnych miejscach, które widziałem przez okno. Moja kuzynka dalej chodziła kąpać się w rzece, po drugiej stronie zakrętu, a pstrąg przepływał z prądem, aż spoczywał w swoim zwykłym miejscu.

Pewnego popołudnia w końcu wpadł w jedną z pułapek. Złowienie objawiło się wielkim pluskiem. Zabezpieczyłem przynętę bardzo mocnymi żyłkami, dobrze umocowanymi na drugim końcu wytrzymałymi linami. Pstrąg złapał się bardzo blisko miejsca czatowania.

Zbiegłem po schodach i, bez cienia wątpliwości, rzuciłem się do wody, która w tym miejscu nie sięgała wyżej uda. Pstrąg wyslizgiwał mi się bałem się, że mi ucieknie, aż udało mi się zanurzyć dłonie w skrzela. Był dużo silniejszy nie przypuszczałem i udało mu się mnie przewrócić mnie. Nie wiem ile trwała nasza walka, ale pamiętam, że przetaczaliśmy się w wodzie przez jakiś czas. Wydaje mi się, że ogromne podniecenie, które mnie ogarnęło było jedynym powodem, że na wpół utopiony podczas walki, nie wypuściłem go z rąk. W końcu udało mi zaciągnąć go na brzeg i przepchnąć z daleka od wody. Obaj wylegliśmy na ścieżce.

Kiedy patrzyłem na niego z boku, wydawał się jeszcze większy. Cały czas machał zawzięcie ogonem i łapczywie łapał powietrze. Na całym ogromnym ciele plamki wyglądały jak drogie kamienie. Zapatrzyłem się na niego oczarowany.

Nagle zauważyłem coś, co bardzo mnie zaniepokoiło. To były jego oczy. Oczy pstrąga przypominały mi oczy mojej kuzynki. Wydawało mi się, że tak jak u niej, były każde innego koloru, i miały podobny wyraz. Przestraszyłem się. Była znowu ta pora popołudnia,

niebieskawa i tajemnicza, kiedy wszystko wydawało się snem. Widać było młyn, który przypominał ogromną skuloną postać. Z oczu konającego pstrąga patrzyły na mnie oczy kuzynki Rosy.

Wyrwałem z niego haczyk i pchnąłem go w stronę wody. Przez chwilę pozostał bez ruchu, a potem powoli zaczął się oddalać, aż zniknął, w coraz ciemniejszym świetle popołudnia.

Kiedy wróciłem do domu, okazało się, że nie tylko ja ucierpiałem. Moja kuzynka zaczepiła się o jeżyny i miała na górnej wardze krwawiące rozcięcie. Ciotka złajała nas oboje. Żeby zapobiec możliwemu zapaleniu płuc, które mi przepowiadała, kazała mi wypić kieliszek wódki, która oprócz wypalenia mi wnętrzości pogrążyła mnie w błogiej senności. Potem opatrzyła ranę mojej kuzynce, którą skarciła za jej manię codziennych kąpeli. Na ranie mojej kuzynki woda utleniona lekko się speniła. Patrzyła na mnie twardo, ale ja odwróciłem wzrok.

Już nie wróciła kąpać się w rzece w pobliżu młyna. A jeśli chodzi o ogromnego pstrąga, też już go więcej nie widziałem.

2. Dolina ciszy

– Może dla ciebie, ze względu na twoje pochodzenie, to wszystko będzie bardziej znajome – powiedział Lucjusz Pompejusz –. Ale muszę ci wyznać, że przemierzyłem wiele ścieżek barbarzyńskiego świata i nie spotkałem miejsca, w którym czyhałoby na ciebie tyle tajemnic.

Zaczynało świtać nad spokojną okolicą. Tylko ptasie trele kontrastowały z ciszą, która spowijała wszystko niczym baldachim, miękki i przezroczysty. Wysokie skały po obu stronach rozświetlały się pierwszym biało-żółtym blaskiem słońca.

Jechali stępem, posuwając się w głąb doliny. Stukot kopyt roznosił się na pustkowiach góry.

– Tylko w niektórych okolicach na wschodzie można znaleźć podobne miejsca. Tam, na ziemiach północnych, gdzie zamieszkują Fryzowie i Markomanowie i na Ziemiach Dziesięcinnych, także krajobrazy mają duszę. Ale to dusza pasywna, której smutek nie ma innej mocy niż ta, by odbić się w obserwatorze.

Lucjusz Pompejusz uniósł ramię i zaczął zataczać nim koła, rozwierając szeroko place dłoni.

– Tutaj, dusza krajobrazu jest aktywna, jakby wzburzona, jakby walczyła o to by wyjść ze swojego koryta. Jest jak vibracja. Zdaje się być pulsem jakiegoś boga.

Wcześniej opuścili obozowisko, ponieważ Lucjusz Pompejusz chciał ostatni raz zobaczyć pewne miejsce w dolinie. Wyjazd kohorty został wyznaczony na świt następnego dnia.

– Dlatego, jako pamiątkę mojego pobytu i zabiegając o jego ochronę, ofiarowałem ołtarz dla Mendiki.

Lucjusz Pompejusz cieszył się, że mógł opuścić te przeklęte miejsca i ten obowiązek, który uważał za niegodny żołnierza, pilnowania licznych i rozwlekłego transportu niewolników. Miał dosyć pyłu kopalni złota, niekończących się błot, patrzenia na ten pocący się tłum ludzki, który wykonywał prace górnicze z pozornym posłuszeństwem, zdradzającym, od czasu do czasu, przez spojrzenia z ukosa i pomruki, które świadczyły o postawie nieposłuszeństwa i podstęp.

Pomimo satysfakcji powrotu do bardziej godnego zajęcia – Legion przenosił się w odległe miejsca, gdzie była konieczna akcja zbrojna – odczuwał gorzki smak nieukojonego bólu. W tych okolicach, Lucjusz Pompejusz stracił Marcellusa, swojego najlepszego

przyjaciela. I na dodatek, nie w czynie wojennym, który przynajmniej odpowiadałby jego powołaniu.

Wspomnienie tej nieobecności było podstawowym powodem porannej wycieczki. Jego towarzysz podróży był bardzo młody. Syn medyka z Lancji i dystygowanej kobiety, niedawno zaciągnął się do Legionu, rozpoczynając karierę wojskową. Po stracie Marcellusa, Lucjusz Pompejusz odnalazł w młodzieńcu nowego, nieodłącznego kompana. Lucjusz Pompejusz był samotnikiem, ale potrzebował kogoś zaufanego, wiernego słuchacza, przed którym mógł rozwodzić się ze swoimi długimi monologami, przerywanymi okresami ciszy.

– To wewnętrzne wzburzenie, niewidzialne rozedrganie jest odczuwalne z największą siłą tej dolinie – ciągnął Lucjusz Pompejusz.

– To święta dolina – odpowiedział jego młody kompan –. To miejsce odosobnienia i medytacji. Tak było od zawsze, od dziada, pradziada.

Na niebie pojawił się orzeł i wszystkie ptaki zamilkły. Nagle pomruk strumienia spływającego po zboczu odbił się w ich uszach przenikliwym, dzwoniącym echem. Lucjusz Pompejusz zatrzymał konia i jego towarzysz zrobił to samo.

– Posłuchaj – powiedział Lucjusz Pompejusz.

Obaj zamilkli.

– Słyszysz słowa?

Po chwili, faktycznie można było wyobrazić sobie, że odgłos strumienia był przemieszany z szmerem głosów.

– Marcellus wierzył, że woda wypowiada prawdziwe słowa. W tych słowach, przez cały czas, ziemia opowiada o przeszłości i przyszłości. Hebrajczyk, który zapoczątkował wiarę w to, podobno był w stanie zrozumieć niektóre dźwięki.

– Lud mojej matki wierzy, że źródła zamieszkane są przez jany – odpowiedział młodzieniec –. Mają łagodny, melodyjny głos, podobny do treli szczygłów. Są ubrane na srebrno i przędą złote nici.

Lucjusz Pompejusz uśmiechnął się.

– Mój lud także wierzy w coś podobnego. Ale nigdy nie słyszałem, żeby ziemia mogła przemawiać poprzez swoje strumienie.

Jechali dalej i odgłos strumienia wtopił się cichą dal innych głosów. Czerwony dysk słońca zawisł nad nimi niczym ogromna tarcza.

– Witaj – powiedział Lucjusz Pompejusz.

– Witaj – powtórzył jego towarzysz.

Hebrajczyk mieszkał poza murami siedziby Legionu. Miał sławę czarownika i jasnowidza. Marcellus darzył go dużą sympatią. Lucjusz Pompejusz zaczął mówić monotonnym głosem, ze wzrokiem utkwionym w dali.

– Zawsze głęboko wierzył w to, co nieuchwytnie, co nas otacza, a czego nie widzimy. Nie miał zamiłowania do służby wojskowej, ani do kariery konsularnej. Stopniowo zaczęła nim władać jakaś melancholijna ciekawość. Zachęcałem go, żeby korzystał z uciech życia, ale dla niego miały coraz mniejsze znaczenie. Często powtarzał, że chciał odejść gdzieś daleko, nie wyjaśniając, dokąd.

Hebrajczyk był podobno znawcą nauk tajemnych. Któregoś dnia Marcellus pokazał przyjacielowi pergamin, na którym figurowały jakieś dziwne symbole. Według tego, co mu powiedział czarownik, te znaki wskazywały miejsce, gdzie mogły znaleźć ukojenie jego tęsknota i niepokój. To były pieczęcie salomonowe, które łączyły, na prymitywnej mapie, miejsca blisko obozowisk Legionu. Linie formowały się w sześcioramienne gwiazdy, łącząc Asturikę, Interamnium Flavium, górę Teleno, różne osiedla uważane od wieków za miejsca magiczne, złotonośne wykopaliska, źródła rzeki, niepamiętne sanktuaria. Pozostawało jedno miejsce, otoczone pieczęciami, którym właśnie była odosobniona i spokojna dolina.

Marcellus, bez wątpliwości, uznał te symbole za przesłanie, które był przeznaczone właśnie dla niego i postanowił szukać w tej dolinie obiecanej odpowiedzi na swoje niepokoje. Lucjuszowi Pompejuszowi nie udało się go przekonać do zaniechania tych działań, zdecydował się, zatem, towarzyszyć przyjacielowi w wyprawie.

W miejscu, gdzie dolina się zwężała, na stokach widać było nieforemne otwory, które wyglądały jak następujące po sobie usta. Te jaskinie miały swoje symbole na mapie maga. Wspinali się w przygnębieniu.

– Marcellus podążył w stronę ostatniej jaskini, jakby to miejsce było mu znane – ciągnął Lucjusz Pompejusz –. Jaskinia miała krótki i wąski korytarz, gardło, które otwierało się na przestronne pomieszczenie. Poprzez skały, przez odległą szczelinę, z góry sączyło się światło poranka, spowijając wszystko w łagodny półmrok. Ściana jaskini nie była pionowa, formowała się w pochyłość przypominającą duży stopień, przy samej podłodze. Ta pochyłość, na skutek wilgoci, porośnięta była dużą ilością mchu.

W jaskini, cisza była absolutna. Można było pomyśleć, że samo otoczenie, mroczna przestrzeń, były zbudowane z ciszy. Marcellus podszedł do pewnego miejsca jaskini i zatrzymał się w oszołomieniu. W tym miejscu długa wypukłość ściany jaskini nagle była przerywana przez szczelinę. Po kilku momentach Lucjusz Pompejusz dostrzegł, że ta szczelina miała szczególny rozmiar i kształt. Przypominała wnętrze sarkofagu, podobnego do tych,

których, jak wiedział, używały ludy punickie. To podobieństwo wzbudziło jego ciekawość i zaczął obserwować dziwną szczelinę z zainteresowaniem. Pomimo że ogólny kształt zagłębienia miał wymiary i proporcje ciała ludzkiego, pewna delikatna nieregularność nadawała otworowi wygląd naturalnego zjawiska, rzeczy, która nie była wykonana ludzką ręką.

Po dłuższej chwili, Marcellus, cały czas oszołomiony ze zdecydowaniem podszedł do niszy, wspiął się na kamienną stromiznę, położył się wewnątrz, układając się na wznak i zamknął oczy, jakby chciał spać. Po chwili, wydawało się jakby głęboko zasnął. Lucjusz Pompejusz bardzo zaskoczyło to dziwne zachowanie. Oczekał chwilę i wyszedł z jaskini nie wiedząc, jaką powziąć decyzję.

Obserwował dolinę, jakby była jakimś odrębnym bytem spoczywającym w swojej kosmicznej niszy, i poruszała się spokojnym oddechem głębokiego snu.

– Nagle poczułem wielki niepokój o Marcellusa i zdecydowałem się go stamtąd zabrać, ale moje próby obudzenia go spełzły na niczym. Nie ulegało wątpliwości, że żył, ale jego sen podobny był śmierci. Ponadto, nie byłem w stanie wydobyć go z niszy, jakby jego ciało było wrośnięte w kamień tego zagłębienia.

Kiedy zaczęło się ściemniać i Lucjusz Pompejusz chciał wrócić do obozowiska, by sprowadzić pomoc, Marcellus rozbudził się, podniósł się po woli i po chwili, podczas której widoczny był jego wysilek, żeby wydostać się z głębokiego otępienia, wyszedł z zagłębienia. Był bardzo blady. Lucjusz Pompejusz wziął go pod ramię, a on posłusznie dał się prowadzić, bez słowa.

Przez kilka dni, Marcellus nie opowiedział przyjacielowi tym przeżyciu. Kiedy to zrobił, okazywał lękliwe i pełne zakłopotania zdziwienie.

– Czułem, jakbym się rozpływał we śnie, ale ten sen nie był utratą świadomości, tylko wejściem w inną świadomość. Najpierw zaczęły się zmazywać granice moich zmysłów. Ściany tej jamy zamiast mnie zamykać, otaczać i odgradzać od kamienia, coraz bardziej mnie z nim łączyły. Po woli, mój dotyk rozchodził się wewnątrz właściwej substancji skały. Moje ciało się rozpuszczało w ziemi, stawało się częścią ziemi, częścią doliny.

Marcellus relacjonował z detalami wszystkie wspomnienia swoich odczuć podczas tego tajemniczego snu, swojego stopienia się z tamtą przestrzenią. Poruszenia, jakie wywoływała lekka bryza w każdym z liści kasztanowców i dębów, w sztywnych gałązkach wrzosów, ziołach i kwiatach, które rosły na mniej stromych zboczach, on zapamiętał jako delikatne wibracje części swojego własnego ciała, którymi były wszystkie liście i wrzosa, i odczuwał jak swoje, bez wątpliwości, wszystkie drgania, napięcia ziemi, w której on sam się

zatapiał i wczepiał, korzeniami drzew i roślin. Ciepło słońca, oświetlając skały i zbocza, grzało jego skórę, ptaki rozgrzebywały ziemię w poszukiwaniu pożywienia, przepływała woda ze strumienia, przepływ żywej cieczy, która niewątpliwie też do niego należała.

Te odczucia były coraz silniejsze i osiągnęły poziom, w którym jednocześnie z urzeczeniem, pojawiło się wrażenie zawrotu głowy, jakby ta nowa świadomości osiągnęła wymiar rozproszenia niemal tak duży, że mogła zamienić się w świadomość tego coraz większego ciała i zapomnieć o niepozornej tożsamości z krwi i ciała. To był zawrót głowy nad przepaścią, nieskończoną i nieznaną, w której, jak się wydawało, miał się pogryźć. Przestraszył się i obudził.

– Od tego dnia, jego melancholia zabarwiła się nostalgią za snem, który miał w jaskini. Łaknął samotności i zaczął unikać mojego towarzystwa. Ta błądź, z którą się obudził po swoim tajemniczym przeżyciu, stawała się coraz silniejsza. Pewnego razu, kiedy wróciłem z warty, powiedziano mi, że Marcellus zniknął. Bez odpoczynku skierowałem się w stronę doliny i wspiałem się do groty. Marcellus leżał w niszy skalnej będąc w tym dziwnym stanie między snem a śmiercią. Długo czekałem, ale się nie obudził. W końcu zdecydowałem się uszanować jego odosobnienie i oddaliłem się, zastawiając go śpiącego.

Lucjusz Pompejusz zatrzymał konia i spojrzał bacznie na swojego kompana.

– Czekałem, aż wróci do obozu z własnej woli. W tej sytuacji tylko on mógł zdecydować. Ale czas mijał, a on nigdy nie wrócił. Zrozumiałem, że odszedł daleko, tak jak to wiele razy mówił.

Wznowili jazdę. Za jednym z zakrętów zadziwił ich blask słońca na skalnym grzbiecie, gdzie znajdowały się otwory jaskiń.

– To tam – powiedział Lucjusz Pompejusz.

Głuszcę wyfrunął zza zarośli i oddalił się od nich płaskim lotem, mocno uderzając skrzydłami. W oddali sylwetki gór przecinały horyzont.

Weszli do jaskini. Południowe słońce nadawało jej wygląd miejsca świętego. Lucjusz Pompejusz zaczął przyglądać się podłodze wokół niego, wilgotnym ścianom i mchowi pokrywającemu skały.

– Nie ma jej – wymamrotał –. Nisza zniknęła.

Nie było już wgłębienia, w którym, jak się wydawało, spoczywało ciało Marcellusa. Lucjusz Pompejusz wyszedł na zewnątrz. Młodzieniec wyszedł za nim, bez słowa.

Słońce rozświetlało już wspaniały poranek, w którym łączyły się suchy aromat gór i rzeńskie opary z dna doliny. Nagle, Lucjusz Pompejusz pojawił. Zmienił się na twarzy i

pospiesznie wrócił do środka. Podeszedł do jednej ze skalistych wypukłości i zaczął jej dotykać.

– Święte many – wykrzyknął.

Na jednym z brzegów skały mech był wyjątkowo delikatny i gęsty. Lucjusz Pompejusz dotykał go z mieszaniną pośpiechu i obawy, aż w pewnym momencie krzyknął. Pod wilgotnym mchem, przez który przesuwiał palce, pojawiła się powieka i, po chwili, otworzyło się oko, które wyrażało zdumienie i kompletne zauroczenie. Lucjusz Pompejusz wypuścił powiekę, która ponownie się zamknęła, i odsunął palce od mchu, który na powrót całkowicie zakrył zaczarowane oblicze.

Ciało Marcellusa połączyło się z samą substancją doliny. Lucjusz Pompejusz wraz ze swym młodym towarzyszem wyszli z jaskini. Po wysuszonych policzkach weterana spływały łzy.

3. Czarownica Zarasja

Wysiłek trzech lat sprowadzał się do nieco ponad trzystu stron. I nie tylko wysiłek. To, co było najbardziej przygnębiające to, że także tamten świat, w równej części świetlany i ciemny, został zredukowany do ścisłej zawartości jakiejś teczki. Jednak to tam były fundamenty i zasady, wędrówki i pakt, cuda i codzienne życie. Życie, które po przeanalizowaniu – ze swoją hierarchią obowiązków, lichą strawą, modlitwami i sztywnym podziałem obowiązków – wydawało się dalekie od jakiegokolwiek równowagi.

Wysiłek trzech lat. Rozpoczęła pracę w niesprecyzowanym urzeczeniu, podobnym być może temu, które ona sama przypisywała autorom inicjałów obrazkowych, bądź flegmatycznym kopistom kodeksów. To pierwotne wyobrażenie charakteryzowało świętych anachoretów o nabożnym i łagodnym usposobieniu, którym towarzyszyły wilki lub sarenki, a wrony sfruwały, żeby jeść im z ręki. Kiedy nie byli pogrążeni w modlitwie, bratali się z kamieniami, skałami, roślinami, zwierzętami i ludźmi. A fizyczne przestrzenie tych naiwnych przypuszczeń cechowały się cudownym spokojem krajobrazów patinirowskich, krajobrazów, w których natura zdaje się ożywać pełną życzliwości, by osnuć przyjazną aurą ludzkie postaci.

Jednakże teraz wiedziała, że dzikie piękno skał, gór i rzek, wspaniałość prawdziwej natury jest obojętna, jeżeli nie wroga wobec wszystkiego, co ludzkie, i że ten pełen spokoju błogostan na pewno nie był możliwy.

Rupiana, Visonia, Compludo... Nietrudno było sobie wyobrazić niewielkie zgromadzenia mnichów, które otaczały kościół. Szukały tam schronienia grupki mężczyzn i kobiet. Niektórzy uciekali od grzechu i szukali zbawienia. Ale większość z nich uciekała od wojny, nędzy, szafotu, czy od starości bez środków do życia, i szukali możliwości przetrwania. Niektórych, na przykład dzieci, rodzice zabierali ze sobą, bądź je darowali. I, mając do dyspozycji taki niejednorodny materiał, pełni nieufności i nieubłagani święci założyciele, gorliwi opaci, budowali miejsce pokuty i modlitwy, za pomocą dyscypliny, na którą w równych częściach składały się biczowanie, ciemnica, donosy i ekskomunika.

Trzy lata. Był środek wiosny, deszcz pokrywał mrokiem wieczorne niebo, a ona, siedząc samotnie w przestrzennej sypialni, rozważała wszystko ze spokojnym zniechęceniem. Mrok popołudnia dodał kolejny cień do jej przygnębienia.

Jedyny bodziec do kontynuowania pracy doktorskiej znajdował się właśnie w niej samej, to niezwykle odkrycie, kiedy wydawało się, że w swojej pracy badawczej wyczerpała praktycznie wszystkie dostępne źródła.

Znalazła książkę w bibliotece Azcárate. Wydana w Salamance, pół wieku wcześniej niż ta Flórez'a. Z lekkim zaciekawieniem przekartkowała książkę. Przeglądając łaciński tekst, odczytywała zawiłą retorykę, płomienne argumenty. Już miała odłożyć książkę, tak dobrze jej znaną, jako że dzieło Świętego Walerego było przebogatym i podstawowym źródłem jej pracy badawczej, kiedy nieznane imię przykuło jej uwagę.

Pośród znanych jej imion – męczennika Jana, i Jana, czułego siostrzeńca, Baldario, wytwórcy drabin, wizjonerów Maksima i Bonelo, Donadeo, sprawiedliwego opata, Evegrio, wiernego służącego, nieustraszonej Eterii, pobożnej Benedykty, – to imię było dla niej zupełnie nowe.

Przetłumaczyła uważnie akapit i okazało się, że odniesienie było bardzo krótkie. Było to tylko zakończenie opowieści, w której zdrajca Saturnin próbuje uciec nocą, kradnąc Waleremu osła, ze wszystkimi księgami i sprzętami kościelnymi w sakwach i diabeł uprowadza go, strącając go w przepaść: "...tak jak zabrał czarownicę Zarasję, tę od szalonych wizji".

Cytat nie powtarzał się więcej w księdze. Zatem to zdawkowe zdanie było jedynym punktem odniesienia do tej osoby, i z pewnością zostało pominięte, przez pomyłkę, bądź celowo przez wydawcę, w tekście opublikowanym przez Ojca Flóreza. Aby spróbować uzupełnić i rozwinąć to odniesienie, udało jej się zdobyć wszystkie potrzebne zaświadczenia i poświęciła wszystkie weekendy, w które mogła bez problemu dojechać do Zakonu, zanim nie uniemożliwiły jej tego śniegi, po to, by wertować stare księgi.

Nie mniej jednak, poszukiwania okazały się bezowocne w ciągu jesieni i zimy. Jedyne Zarasje, jakie odnajdywała w zatęchłych rękopisach to były bogobojne przeorysze, poświęcające się modlitwie królowny, gorliwe protektorki świętych miejsc, ale nigdy czarownice czy wiedźmy. Zdecydowała, że w trakcie ferii wielkanocnych podejmie ostateczną próbę. Dlatego właśnie była tam, w tym wilgotnym pokoju w ustronnym zajeździe, w wiosce, która straciła ostatnie ślady klasztornej wietności, a popołudnie zasnuwało się coraz ciemniejszymi chmurami. Rozpakowała niewielki bagaż, schowała w szafie teczkę, która leżała na wielkim łóżku i, ubrawszy się ciepło, wyszła na spacer.

Kasztanowce i orzechy wypuszczały pierwsze pędy. Ścieżka wiała się w górę zbocza, zostawiając po drodze rozległe pastwiska, zagłębiając się coraz bardziej w masywną górę. Z wysokości odludna wioska, wyraźnie nadszarpnięta zębem czasu, bez gwaru i żadnego innego

dymu niż ten z komina zajazdu u boku Klasztoru również nadszarpniętego przez czas i opuszczenie, przedstawiała posępny widok. Przeszedł ją dreszcz i zawróciła.

Zjadła obfitą kolację w jadalni, którą zajmowała tylko ona i czterech rybaków, którzy także przybyli tego popołudnia. Pograżeni we wspomnieniach minionych dni, rybacy cieszyli się już na te, które ich czekały, a ich nieustające rozmowy, często były przerywane salwami śmiechu.

W jadalni był duży odbiornik telewizyjny. Została i oglądała wiadomości, które utrzymywały zwyczajowy ton beznadziei i katastrofy. Obrazy trupów w jakimś odległym miejscu, lub asfaltu jakiejś autostrady, odległe eksplozje i ogromne słupy dymu na tle jasnego krajobrazu, czołgi przemierzające pełne kurzu przestrzenie stanowiły dopełnienie komentarzy lektora o zamachach i ruchach wojennych. Perspektywa społeczna się mieć tylko wymiar tragedii. I ta zniszczona pustka wioski, nie tylko nie nadawała pogodnego wyglądu sytuacji kryzysowej, ale dodawało jej pozór nagle posępny.

Kolacja, brak przyzwyczajenia do łóżka i, być może, te wiadomości obejrzone w obcym i przygnębiającym otoczeniu, sprawiły, że miała koszmarne sny. Śniła, co napawało ją trwogą, że zniszczenia i ruina dosięgały także miast, i że pustka wdzierła się wszędzie, między trupy leżące twarzą w dół y czarne słupy dymu.

Następnego dnia, jej pierwsza lektura, w skrzypiącym i mrocznym pokoju, który inkrustował się, jak szafa, w sali kapitulnej Klasztoru, przyniosła pierwsze znalezisko. Był to rękopis z końca XVIII wieku, w którym, starannym pismem, w porządku alfabetycznym spisane były osoby związane z Klasztorem. Mieszały się tam imiona królów i świętych, opatów i najeźdźców, pasterzy i kowali.

O Zarasji, mroczny glosariusz wspominał, że od dziecka przebywała w Montelios, jako panna przeniosła się do Compludo, w którego rejestrach figurowała, i że po latach pełnego mroku i pobożności życia, zaczęła mieć wizje i opisywać je. Wizje zdawały się przedstawiać przedziwną pesymistyczną apokalipsę, która nie zapowiadała egzaltacji chwały boskiej, a tylko desperację wobec nicości. Upomniana, ukarana i wyklęta, mniszka dalej wiernie opisywała swoje fatalistyczne majaki. Kronikarz, który zarzucał jej także pewne skażenie starą herezję wyznawców Pryscyliana, tak kończył relację: "porwał ją diabeł, zrzucając ją w przepaść", w sposób podobny do niezwykłego odniesienia w edycji z Salamanki *Vita Sancti Fructuosi*.

Od tego momentu, w miarę jak mijał dzień, poszukiwania nabierały tempa. Inny manuskrypt, który zawierał jakiś inwentarz, mówił o kilku zakazanych księgach, między innymi o *Komentarzach o końcu czasów* heretyczki Zarasji. A w niewielkim tomiku do

medytacji, który przekartkowała bardziej ze względu na wspaniałą oprawę niż na ewentualną zawartość, natrafiła na słowa, w których autor komentował te z Apokalipsy Świętego Jana, 22, 13 ("Jam jest Alfa i Omega, pierwszy i ostatni, początek i koniec"), potępiając jako diabelską, parodię przypisywaną samej Zarasji: "Jam wszystko, co zmienne, nie Alfa i nie Omega...", i przywołując na nią plagi, którymi przeklinał sam Ewangelista tych, którzy by się ośmielili dodać cokolwiek do jego proroctwa.

Była bardzo zadowolona z wykonanej rano pracy. Po południu zebrała notatki i zaczęła opracowywać plan ewentualnego rozdziału. Potem poszła na spacer. Nawet dęby obwieszczały kolejne odrodzenie w pąkach na swych gałęziach. W ciągu ponurych dni nagle pojawiła się szczelina, a w niej słońce, a wrzosa zdawały się płonąć. Kiedy wróciła, wypełniał ją ogromny spokój i oglądanie wiadomości, które jak zwykle pełne były zgiełku wojennego i smutku – po kolacji, kiedy rybacy skupieni razem, szepczący między sobą, szczęśliwi, wspominali przygody dnia – ledwie zdołało przyćmić jej zadowolenie.

Ale tej nocy wydarzyło się coś, co dopiero kilka dni później była w stanie zrozumieć. Wówczas pomyślała, że tylko jej oczy, i nie jej własne myśli, były powodem tego zjawiska. Zanim się położyła, przepisała na czysto komentarze towarzyszące jakiemuś zagadnieniu dotyczącemu Zarasji, które wynikały przy okazji jej poszukiwań i mogły uzupełnić centralne tematy jej pracy doktorskiej – pewne aspekty ekonomii agrarnej i kompletna informacja na temat kuźni w Compludo – kiedy, spojrzawszy na swoje dłonie, bardzo się zdziwiła.

Z początku tego nie zauważyła, ale nagle zaczęły sprawiać wrażenie obcych, dziwnie odległych. Dłonie stały się bardzo ciemne. Zawsze miała paznokcie bardzo krótko obcięte – ciągle walczyła z obgryzaniem ich – ale nagle zdawały się być dużo dłuższe i bez śladu obgryzania. Natomiast dłonie były szorstkie, prawie twarde, a grzbiety pokryte były konstelacją matowych plam, jakby wyblakłymi znamionami. Można było pomyśleć, że jej dłonie się zestarzały, skurczyły i pokryły zmarszczkami. Potarła jedną o drugą – pokój był wilgotny i zimny – i na powrót zobaczyła je w ich normalnej postaci. To wszystko było, z pewnością, złudzeniem optycznym, przy skąym świetle nagiej żarówki o mizernej mocy. I, jako że poczuła się zmęczona, położyła się do łóżka i natychmiast zasnęła.

Kolejne dni były bardzo podobne do tamtego: jakieś odkrycia w wyniku drobiazgowych poszukiwań w starych i zakurzonych księgach, zwojach i dokumentach, potem dłuższa chwila sporządzania kompilacji i adnotacji, krótki spacer cichymi ścieżkami i nieuniknione oglądanie wiadomości telewizyjnych o nowych krwawych wydarzeniach, imperialistycznych policzkach, zawitych deklaracji pełnych gróźb. Jednakże, wypoczynek nie należał do przyjemnych. Przypisywała to zbyt ciężkim kolacjom, które pochłaniała kierowana

siłą bezwładności samotności. Problem polegał na tym, że koszmary z pierwszej nocy powtarzały się i ulegały intensyfikacji, zachowując te same cechy. Na obszarach wielkich miast rozprzestrzeniała się ruina i spustoszenie. Ruina pełna słupów kwaśnego dymu, gruzów, rozbitych szyb, pogniecionych gazet, łachmanów. Nie było nikogo, ani na placach, ani na ulicach, nie słyhać było żadnego głosu, tylko odległy metaliczny szczęk, dźwięki maszyn, w których można było odgadnąć nieubłagany plan zniszczenia.

To było jak uczestniczenie w ostatnich chwilach czegoś, co już się skończyło na zawsze. Budziła się z uczuciem suchości w ustach i trwogi, która ścisnęła jej pierś niczym ogromne szpony.

Nareszcie, w czwartek, w kolekcji kodeksów, gdzie pomieszane były całe dokumenty i zwykłe kawałki pergaminu, tematy biblijne z liturgicznymi i patrystycznymi, znalazła decydujący dokument: folio, w którym finezyjnym charakterem pisma sztuki prekarolińskiej, autorka, bądź kopista, z epoki bliskiej w czasie, spisał jedną z owych wizji uznanych za innowiercze.

Tekst był prosty, prawie naiwny w swoich opisach. Autorka, w pierwszej osobie – naśladując w tym Jana Ewangelistę –, opowiadała swoje wizje. Opisywała rozsypujące się, puste klasztory, dachy domów walące się na nie pogrzebane ciała, wygłodniałe psy, które biegały po zasiedlonych pustkowiach. Słyszała płacz głodnych dzieci, na który nikt nie reagował. Jednakże, co było już dalekie od wersji Jana Ewangelisty, nie było żadnego nowego nieba, żadnej nowej ziemi w tej przepowiedni. Żadnego świętego miasta zstępującego z nieba, nigdzie nie było wody życia, tylko ciche wycie całkowicie czarnej nocy bez świtu.

Odniesienie do Zarasji na początku było oczywiste, gdzie była nazwana "czarownicą". To odkrycie nappełniło ją radością. Kompletny brak dbałości o zbiory pozwalał nawet na wyniesienie ze sobą starego pergaminu, co właśnie zrobiła. Jak tylko wróciła do pokoju w zajeździe, z namaszczeniem go przejrzała.

Wysmakłe kreski przypominały małe i wdzięczne zioła falujące na pełnym światła polu, i pomimo tego, że w tekście brakowało inicjałów – wszystkie teksty z miniaturami, które kiedyś znajdowały się w bibliotece Klasztoru już dawno temu zostały przeniesione do Escorialu, do Biblioteki Narodowej, a nawet do Louvre'u – dało się zauważyć finezję bardzo starannej pracy.

Kontynuowała swoją codzienną rutynę, chociaż starała się jeść bardziej umiarkowanie. Mimo to, koszmary powracały, i to bardziej złowieszcze. Ulice spowijał czarny cień, coraz bardziej gęsty. Niewyczuwalny wiatr wprawiał w ruch skrzydła drzwi,

które z wolna trzaskały i skrzypiały zawiasami. Na ziemi, pośród ruin, rzucały się w oczy setki gniazd, które spadały z okapów i dachów.

Obudziła się po ciemku, z dużym pragnieniem. Zapaliła światło i naszykowała sobie szklankę wody. Obrazy tego zniszczenia trwały niewzruszenie w jej pamięci i niespokojne bicie serca wypełniało wszystkie zakątki jej ciała. Kiedy się już napiła, czuła, że była całkowicie rozbudzona. Wstała więc, żeby zapalić papierosa. Wcześniej zostawiła paczkę obok dużej umywalki. Kiedy zapalała papierosa i zaciągała się pierwszym haustem dymu jej spojrzenie skierowało się na lustro i odbicie, które zobaczyła, przestraszyło ją. W nikłym świetle żarówki, które spowijało słabutki blask zapalki, ubrana w jej własne ubranie, staruszka o falujących białych włosach wydmuchiwała dym z papierosa, dopiero co zapalonego. Miała duże i błyszczące oczy, ale skóra jej twarzy była ciemna i pełna zmarszczek, a dłonie, małe o długich i zmatowiałych paznokciach.

Zaskoczenie było tak duże, że dopiero później zaczęła czuć strach. Na początku pomyślała, że jakaś inna osoba weszła do pokoju. Kiedy zdała sobie sprawę, że to było jej własne odbicie w lustrze, przerażona, cofnęła się. Papieros tlił się w świetle żarówki z prawie słyszalnym trzaskiem. Ponownie zbliżyła się do lustra, wiedzona impulsem pełnym lęku, który zaistniał prawie wbrew jej woli. Ale postać staruszki zniknęła i znowu była to ona, tylko ona, z szeroko otwartymi oczami i na wpół otwartymi ustami.

Zostawiła zapalone światło i nie udało jej się zasnąć aż do świtu. Obudziła ją pracownica zajazdu, zdziwiona, że jeszcze nie wstała, mimo późnej pory. Było już prawie południe. Ogarnęła się i z niechęcią usiadła do notatek z poprzednich dni, gdzie napotkała na kolejną niespodziankę. Jakaś ręka napisała jej własnym długopisem, na jej własnym papierze, długą wiadomość owym średniowiecznym charakterem pisma. Wyszła z pokoju nie przeczytawszy wiadomości. Właściciel zajazdu, człowiek niski i szeroki, podszedł do niej, żeby porozmawiać. Powiedział, że chciał ją przestrzec w związku z jej nocnymi spacerami.

– W zeszłym roku, pewnego anglika, który także lubił spacerować nocą, o mało co nie zagryzły dzikie psy. Odkąd takie tu pustkowienie, jest ich pełno. On twierdził, że to były wilki, ale, skąd! Trzeba uważać.

Zakłopotana, skinęła głową. Nie miała pojęcia o tych spacerach.

Tego dnia nie poszła do Klasztoru. Została i usiadła w ogrodzie zajazdu, na słońcu, z książką w reku, ale nie była w stanie jej czytać, oszołomiona wydarzeniami. Zjadła nieduży obiad i jeszcze mniejszą kolację. Położyła się do łóżka i zapadła w głęboki sen bez koszmarów.

Obudziła się z dziwnym uczuciem. Nie była w swoim pokoju, tylko w jakimś mrocznym miejscu, otoczona migotającymi świecidełkami. To była skalna grota, oświetlona w jej najbliższym otoczeniu kilkoma woskowymi świecami. Oszołomiona, i ze strachem spoglądała na swoje dłonie. To były owe dłonie, małe i ciemne, które widziała już przedtem.

Zrozumiała, że towarzyszył jej inny byt, jakby druga świadomość wewnątrz niej, która akurat w tej chwili zdawała się pogrążona we śnie. Wyszła z jaskini. Świtało. Śpiewały ptaki. Była na górze nad doliną i poprzez drzewa widać było w oddali miasteczko i rzekę. Schodziła po woli, jakby chciała dyskretnym chodem uniknąć obudzenia tej innej, podejrzanego świadomości w swoim wnętrzu. W pobliżu domostw jej dłonie odzyskały normalny wygląd.

Kiedy doszła do zajazdu, pracownica zajęta była rozpalaniem ogromnego paleniska. Właściciel wszedł z podwórza i pozdrowił ją, patrząc na nią bez żadnego zdziwienia. Powiedziała mu, że natychmiast wyjeżdża i poprosiła o podliczenie rachunku. Weszła na górę, żeby spakować swój niewielki bagaż. Była ubrana, więc tylko się uczesała, widząc w lustrze swoje zwykłe odbicie, chociaż jej twarz była blada i z podkrążonymi oczami. Była głodna i zjadła śniadanie. Rybacy już się szykowali do kolejnego wspaniałego dnia.

– Doliczyłem także świece – powiedział właściciel, wręczając jej papier z okazałą sumą.

Bez słowa zapłaciła i dała napiwek pracownicy i wyjąwszy ostrożnie wszystkie notatki i dokumenty z ostatnich dni, wrzuciła je do paleniska.

Potem wsiadła do samochodu, uruchomiła go i pośpiesznie odjechała. Oczy zachodziły jej łzami, a opony piszczwały na kolejnych zakrętach tej jakże niebezpiecznej autostrady.

4. Ptaki

Z biegiem lat profil tych wielkich budynków nabrał w jej oczach wyglądu masywu górskiego, zwłaszcza o zmierzchu, kiedy nie były jeszcze zapalone światła mieszkań i dwie bryły odznaczały się w różowym blasku zmierzchu, jedna bardzo ciemna, podzielona na cztery niewyraźne, pionowe bloki, które wieńczyły zaostrzone szczyty, druga wysoka i trochę jaśniejsza, z konturem wyznaczonym przez najeżone wypukłości tarasów.

Wychylając się z balkonu, kierowała swój wzrok aż na ulicę de los Reyes, wreszcie pozwalała mu unosić się nad nieregularnymi błyskami i poruszającymi się odbłaskami samochodów, nad refleksami strumienia, który spływał pomiędzy ocienionymi ścianami wąskiego urwiska, a następnie, z wolna podnosiła go, aby znowu obserwować ogromne kształty budynków. Może, kiedy miną miliony lat te bryły zamienią się w prawdziwe masywy górskie. Wiele razy rodziło się w niej podejrzenie, że góry, które wznosiły się wobec niespiesznego rozwoju równin, to nie było nic innego, jak skamieniałe, martwe i zdeformowane pozostałości drapaczy chmur z zamierzchłej przeszłości, między ulicami ogromnych miast, po których pozostał ledwie ślad w postaci niewyraźnych linii na dnie doliny, i czasem, kiedy w telewizji oglądała górski pejzaż, tak daleko już od prawdziwych gór, których była blisko w dzieciństwie i młodości, i słuchała egzaltowanego głosu lektora o pierwotnej wspaniałości natury, czuła, że ponownie budził się w niej ten niepokój podejrzeń, ponieważ w zrujnowanym zarysie i nadszarpniętych bryłach tych aglomeracji wydawało się jej, że dostrzega symptomy trwałego rozkładu: tamte rysy, które mogły być definitywnym śladem okien i plamy na skałach, które mogły być wynikiem nieubłaganej metamorfozy tlenków, przeczuwała, że w muł strumieni i ziemię gór była ostatecznie przemieniona materia, która składała się na gliniane garnki, drewno mebli, naczynia i szmaty niekończących się trudów domowych.

Pomimo że przed laty widziała, jak były budowane – maleńkie figurki murarzy krążące jak insekty między nagimi konstrukcjami i pstrokatymi rusztowaniami, dopóki na zawsze nie przekształcili zachodniego horyzontu – wtedy po raz pierwszy weszła do któregoś z nich. W oszołomieniu przeszła przez duży hol, speszona ogromną ilością ludzi, zalękniona przed niezliczonymi tabliczkami pokrywającymi ściany, które oznajmiały lokalizację firm o zwięzłych i dźwięcznych nazwach, których prosta czcionka zdawała się obwieszczać, że zajmowały na świecie miejsce pewne i solidne, jakby naśmiewając się z wrażliwości i nieważności anonimowego i kruchego miejsca, które ona była zmuszona zajmować.

Po wejściu de jednej z wind nacisnęła przycisk piętra jasnowidzki, i wyszedłszy na cichy, duży korytarz, sprawdziła jeszcze raz adres na karteczce, na której go zapisała, i zaczęła szukać drzwi, po woli, by móc napęlić się spokojem, którym usiłowała nadawać rytm swoim krokom. Kiedy znalazła drzwi, przez chwilę stała przed nimi bez ruchu, wpatrując się uporczywie w tabliczkę, wyobrażając sobie, że zwykła wyryta numer na niej cyfra była informacją, która niezbadana mimo wszystko stanowiła prawdopodobne wybawienie od jej udręk. W końcu zapukała i drzwi otworzyły się natychmiast.

Pomieszczenie było przedzielone fioletową zasłoną, i między zasłoną a drzwiami wejściowymi znajdowała się poczekalnia, gdzie kumulował się dym papierosowy. Starsza kobieta z włosami upiętymi w niesymetryczny kok, której twarz wydawała jej się znajoma, przyglądała się jej badawczo. Podała swoje nazwisko i kobieta, która zdawała się być recepcjonistką, odszukała je w kajecie w linie i długopisem postawiła niezgrabny znaczek.

– Ma pani pieniądze? – spytała kobieta.

Poszukała w torebce i podała jej banknoty, które tam włożyła przed wyjściem z domu.

– Proszę usiąść – dodała wówczas kobieta, która natychmiast usiadła za niewielkim ciemnym biurkiem, na którym znajdował się kajet i robótka szydełkowa, nieco wyświechtana, niewątpliwie ostatni sposób na rozerwanie się w poczekalni.

Z drugiej strony dochodził niezrozumiały odgłos słów przepelnionych wolnym i mrocznym tonem zaufania. Wydaje się, jakby się modlili, pomyślała, sadowiąc się wygodniej na swoim siedzeniu. Kiedy dostrzegła klosz, pod którym znajdował się wysoki na trzy piędzi pokutnik przywiązany do kolumny, z ciałem naznaczonym zakrwawionymi pręgami, pomyślała, że zasłona rozciągająca się z jednego końca do drugiego pomieszczenia, to był wewnętrzny kraniec osłony jakiegoś ogromnego obrazu.

– Miłość, czy przyszłość? – zapytała kobieta z kokiem, podczas gdy jej palce, bez zbyt wielkiej wprawy, mozoliły się by zapanować nad nicią i szydełkiem.

Wzruszyła ramionami.

– Mój syn zaginął – odpowiedziała w końcu, czując, że jej słowa potęgowały w niej siłę przerażenia, która nigdy nie łagodniała.

Tkaczka, popatrzywszy na nią przez kilka chwil, skierowała swój wzrok z powrotem na robótkę i odchrząknęła.

– Proszę nie tracić wiary – powiedziała –, ona może pani pomóc, ma moc, nawet minister przychodzi do niej po poradę.

Obok pokutnika, na ścianie, wisiał dyplom, którego nie była w stanie odczytać z miejsca, w którym się znajdowała, ale zmusiła się do tego, żeby spróbować, po to, by uciec

przed przyczajoną ciekawością kobiety, i także, aby odwrócić wzrok od widoku wychłostanego świątka, w którego wytrzeszczonych oczach widziała odbicie udręki, która niczym pasożyt pulsowała czy wręcz nieustannie poruszała się w jej wnętrzu.

Zrozumiała, że plama w górnej części dyplomu to gwiazda, kiedy niezrozumiały szmer dochodzący z drugiej strony zasłony stawał się coraz bardziej zrozumiały, aż doszedł do krótkich, wyraźnych zdań pożegnania z towarzyszącym odgłosem zamykanych drzwi. Recepcjonistka odłożyła szydełko, podniosła się, zaciągnęła zasłonę w poprzek oślepiającej jasności nieoczekiwanego otwarcia, które skrywały fałdy, po czym natychmiast wróciła i gestem zaprosiła ją do środka.

Po drugiej stronie zasłony, przy okrągłym stoliku z czarną narzutą, plecami do drzwi, siedziała pulchna kobieta, o krótkich i ciemnych włosach i bardzo białej twarzy, niebieskich, lekko wyłupiastych oczach, które nadawały jej wyraz permanentnego zdumienia. Kobieta powitała ją bez wstawania, wymawiając jej imię poufałym tonem:

– Dolores, skarbie, usiądź, wyczuwam twój niepokój, ale chłopiec się odnajdzie. A teraz, opowiedz mi wszystko.

Opowiedziała jej, zatem, o swej obawie o synka, obawie, która zaczęła się już podczas ciąży. Przypomniała sobie, jak śniło jej się, że coś strasznego mogło mu się przydarzyć, paraliż, infekcja. Jak się bała, że jej go ukradną, że będzie miał wypadek. Odkąd się urodził, przeczucia i koszmary mieszały się w jej wyobraźni, a ona żyła w nieustannym przestachu, że mogło mu się przytrafić jakieś nieszczęście, że mogła go stracić, nieustannie przygotowywała się na jego kontuzje i bólaczki. Pewnego razu, chłopiec powiedział jej, że chciałby być ptakiem, żeby móc latać, a ona spojrzała na niego, wyobrażając sobie, że te chudziutkie ramionka były wątlymi skrzydłami i, że na karku miał główkę ptaka, i wydał jej się tak bezbronny, że aż się rozplakała. Starła się mieć go blisko przy sobie jak najwięcej i czuła jego nieobecność – kiedy chłopiec dorastał i powinien był zacząć naukę – jak ujście złych przeczuc.

Chłopiec stawał się młodzieńcem i jej obawy także rosły: bała się o jego przyszłość, że zostanie poetą i będzie przymierał głodem, że przyjdą mu do głowy głupie pomysły i zacznie rabować banki, albo będzie zadawał się z terrorystami. Chroniła go z gorliwością, która pochłaniała prawie całą jej energię, a mimo to jej kuratela na niewiele się zdała i złe znaki ze snów w trakcie ciąży, zrodzonych w brudnych alkowach, gdzie jęczały bez przerwy bezwłose postacie, jakby ludzkie, spełniły groźbę swej szpetoty: chłopiec dorósł i zaczął zadawać się z dziwnymi znajomymi, z dziewczętami bladymi i lęklivymi, zamknął się w sobie, schudł. Nauka szła mu coraz gorzej i jedyne, co zdawało się go ożywiać, to były jakieś

teleturnieje i ta zgrzytliwa muzyka, która dudniła w całym domu. Potem zaczęły się nieobecności, nabawił się zapalenia wątroby, rozpoczęły się kradzieże w domu i w warsztacie rymarskim, gdzie pracował jego ojciec, a należał do jakiegoś krewnego, aż w końcu doszło do aresztowań i ostrzeżeń ze strony policji. Ale ona wierzyła, że to wszystko było spełniającym się stopniowo koszmarem przez nią wyśnionym, aż do momentu, kiedy była świadkiem jednego z tych jego ataków, i po tygodniu, kiedy noc w noc, siedząc naprzeciwko siebie, jej mąż i ona płakali bez słów, zrozumiała, że jej sny i przeczucia były tylko niejasnymi przepowiedniami niezmierzonego cierpienia, prawdziwym bólem bezsenności.

Nie powiedziała jej, że urodziła chłopca, kiedy była już dojrzałą kobietą, kiedy poznała z bliska wejrzenie śmierci, ten przeraźliwy blask, który odbarwia farby i drewno w pomieszczeniach, do których zagląda, pozostawiając na zawsze odrętwiałe lampy i lustra, kiedy już wiedziała, że życie było zaledwie podejrzeniem, że góry mogły być budynkami, a ziemia zwykłymi pozostałościami domowych przedmiotów, i kiedy dali jej go w ramiona, po porodzie, poczuła w sobie kulminację niespodziewanego zwycięstwa wobec ostatecznego znieruchomienia, w którym kamieniowi zawsze udaje się ustanowić swoje ostateczne panowanie. To było uczucie, które towarzyszyło jej w pierwszych latach życia dziecka i sprawiało, że jej fatalistyczne przeczucia były jeszcze bardziej niepokojące.

Jasnowidzka zapytała ją, czy przyniosła ze sobą zdjęcie, i ona je podała.

– Ładny chłopiec – powiedziała jasnowidzka, a ona posłusznie skinęła głową –. Przyniosłaś też jakiś przedmiot, który do niego należał?

Podowała jej złoty medalik, który miał na awersie Święte Serce, a na rewersie datę pierwszej komunii chłopca, ocalony przez przypadek z sukcesywnych grabieży młodzieńca w poszukiwaniu pieniędzy i wartościowych rzeczy.

– Teraz już idź i wróć jutro o tej samej porze. Muszę się skupić i pomodlić.

W końcu wstała i okazała się, że była niska, a jej fioletowa szata przepasana była pasem, na którym zawieszane były różne klucze. Przed pożegnaniem, jasnowidzka poprosiła ją, żeby podeszła do okna. Nagle zobaczyła rozległą perspektywę budynków, która rozciągała się aż do horyzontu i instynktownie odszukała wzrokiem swój dom, jak wysepkę czerwonego koloru między korytami rzek, na brzegu przełomu, który otwierał się przecinając San Bernardo i opadał gwałtownie między liceum i ministerstwem. W jakiejś nieokreślonej przyszłości to wszystko być może stanie się stokiem pokrytym kamieniami.

– Widzisz tamto drzewo? – zapytała jasnowidzka, wskazując na rozległe patio za liceum, na tyłach dawnego uniwersytetu –. To ciemne, największe, które rośnie na uboczu,

tam dalej, dąb zimozielony. Musisz mi przynieść jego gałązkę. To bardzo proste, wiszą nisko, wystarczy tylko sięgnąć ręką.

Wtedy ona rozpoznała twarz tej drugiej kobiety, która ją przyjęła po wejściu. Skojarzyła, że była to jedna z tych osób, które przynosiły jedzenie dla kotów podwórkowych. Widziała ją wiele razy, z samego rana, kiedy wracała z zakupów na rynku de Los Mostenses, a ta kobieta ustawiała między zaparkowanymi samochodami kartonowe tacki, gazety czy kawałki folii aluminiowej, a na nich garść ciasteczek i krwiste plasterki, które zapewne były kawałkami płuc.

– Jutro o tej samej porze – powtórzyła jasnowidzka, kiedy stały już przy drzwiach –. I, jak wiesz, nie musisz płacić więcej niż połowę. Nie zapomnij o gałązce dębu, nieważne jak mała by była.

Następnego dnia, przy tym samym okrągłym stoliku, jasnowidzka trzymała w palcach wahadełko i przesuwiała je nad wielką mapą stolicy. W drugiej ręce, uniesionej w powietrzu, trzymała fotografię chłopca, medalik z pierwszej komunii i gałązkę dębu, a jej wytrzeszczone oczy były nieruchomo wpatrzone w mały, złoty stożek. Z niepokojem obserwowała twarz tej kobiety, która była jej ostatnią nadzieją, po tym jak wszelkie poszukiwania policji okazały się bezowocne i ów komisarz zdobył się na przypuszczenie, którego ona nie przyjmowała do wiadomości.

Obserwowała bladą i pełną twarz mając nadzieję, że w jakimś geście zobaczy pozytywną przepowiednię, ale jasnowidzka kontynuowała w ciszy, z zaciśniętymi ustami, co odzwierciedlało jej intensywne skupienie. Wreszcie coś wyszeptała, potem powiedziała, że się porusza, zdaje się, że się przemieszcza, jest blisko stąd, w obrębie centrum.

W końcu jasnowidzka oderwała wzrok od wahadełka i skierowała go na nią, mrugając z wolna.

– Ten medalik się nie nadaje – powiedziała –. Potrzebuję czegoś, co chłopiec miał na sobie niedawno, coś co nasiąkło jego aurą. Ale myślę, że żyje, Dolores, żyje i jest niedaleko stąd, między San Bernanrdo, Moncloa, mostem Toledański, Atocha, mniej więcej. Przynieś jutro jego kurtkę, but, czy pasek, ubranie, które nosił ostatnio. Jutro, o tej samej porze, żeby mieć maksymalną pewność.

Kiedy wychodziła, lękliwie spoglądała na pozostałych pasażerów w windzie, przekonana, że mogli słyszeć silne bicie jej serca. Żyje, myślała, powstrzymując z wysiłkiem okrzyk, jakim chciała to oznajmić. Gest klęski jej męża, kiedy osunął się na plastikowym krześle po ostatniej wizycie na komisariacie, w jej mniemaniu pasował raczej do groteskowych gagów, które rozśmieszają w kinie i w komediach. Posępne przecucia nie

miały żadnego sensu i wszystko miało się okazać tylko długą nieobecnością, której powody w końcu się wyjaśnią. Oczywiście, chłopak dalej będzie się źle prowadził i trzeba będzie mu pomóc, ale żyje, i jest w centrum, blisko domu, myślała radośnie, kiedy przemierzała ogromny hall i wychodziła na południowe światło dnia.

Tego samego ranka rozpoczęła poszukiwania, przemierzając plac, gdzie Afrykańczycy krążyli w ciszy lub spali między swoimi pakunkami, leżąc na ławkach. Przeszła przez plac i wspięła się przez Leganitos, potem obeszła okolice Santo Domingo, niedaleko Dzieciątka Pomocy, do którego chodziła się modlić w pierwszych dniach zniknięcia. Lustrowała wszystko wnikliwym spojrzeniem, nie omijając w swoim poszukiwaniu żadnego miejsca, w którym można było zauważyć sylwetki ludzkie, zaglądała do sklepów, restauracji, szukała w zaułkach i bramach, jeśli były otwarte.

W swojej wędrówce dotarła do plaza Mayor, kiedy zegar wydzwonił czwartą po południu. Wtedy przypomniała sobie, że nie przygotowała obiadu i pośpiesznie wróciła do domu. Ale posępna trwoga minionych dni ucichła i wszystkimi zmysłami i członkami odczuwała nadejście spokoju, jak przyjemnego ciepła.

Przyszedłszy do domu, spotkała się z mężem, który jeszcze nie zszedł do sklepu. Nie wspomniał ani słowem o obiedzie, ani nie okazał żadnego zdziwienia późną porą jej powrotu. Wyglądał na jeszcze bardziej przybitego, niż w trakcie minionych dni, nawet nie zdjął fartucha, który nosił w sklepie i siedział znowu na tym plastikowym krześle, które sobie upodobał na chwilę smutku.

– Lola – wyszeptał –, zawiadomiono mnie, żebyśmy poszli na komisariat. Czekałem na ciebie, ale już miałem iść.

Wypowiadał te słowa, a mimo to, nadal tam siedział, przytłoczony ciężarem oszołomienia.

– Co się znowu dzieje, czego chcą – zapytała.

– Powiedzieli, że znaleźli rzeczy, coś, co musimy iść zobaczyć.

Szybkim krokiem przemierzyli drogę dzielącą ich dom i komisariat, by potem, na biurku obok dokumentów i innych przedmiotów biurowych, zobaczyć kurtkę syna, porwaną i poplamioną błotem, oraz jego buty. Były też džinsy, pełne ciemnych plam, i z piersi męża wyrwał się szloch, podobny rykowi. Wtedy, podszedł do nich policjant, który trzymał w ręce dokument tożsamości, który pojawił się między ubraniami, i powiedział, że jeżeli wszystko zostało zidentyfikowane, musi to zabezpieczyć, po tym jak podpiszą dokument. Dodał po

chwili, że na pewno chodziło porachunki, i że szukają ciała na moczarach, jako że ubranie zostało znalezione na nabrzeżu.

– Ale chłopiec żyje – wykrzyknęła, kiedy już wyszli na ulicę –. Jest gdzieś tutaj, blisko domu.

Mąż, nic nie mówiąc, zaprzeczał ruchem głowy, kołysząc nią z uporczywością, która wykraczała poza gest negacji i nasuwała skojarzenia z jakąś chorobą nerwową.

Tej nocy nie spała, rozbudzona wzburzeniem wywołanym konfrontacją wszystkich obaw minionych nocy i podstępnych koszmarów z pewnością stwierdzenia jasnowidzki. Wstała wcześniej i, nie budząc męża, wyszykowała się, wzięła fotografię chłopca i wyszła na ulicę. Poranne słońce oświetlało z ukosa szczyty wierz, a z wyjścia metra wysuwał się jęzor tłumu spieszących się ludzi. Zeszła wąskim przejściem z ulicy de los Reyes na plac, gdzie Afrykańczycy, prawie wszyscy już na nogach, prezentowali pełną melancholii postawę ludzi bez miejsca na ziemi i celu. Niektóre ze skwerów cuchnęły moczem, a na innych rozciągały się płachty kartonów, które służyły za posłanie podczas nocnego wypoczynku imigrantów. Wówczas wyciągnęła fotografię syna i, trzymając ją na wysokości twarzy, zaczęła ją pokazywać i szukała w oczach przechodniów błysku rozpoznania.

W ciągu całego dnia, niestrudzona, przemierzyła ulice, place i zaułki, które rozciągały się między bramą Toledańską i rondem Atocha, ale żadna z pytanych osób, które spoglądały na nią z nieufnością, nie zidentyfikowała osoby z fotografii. Jedynie na plaza Mayor u jakiejś dziewczyny, chudej i z podkrążonymi oczami, która siedziała w jakimś kącie razem z innymi niechlujnie wyglądającymi młodymi ludźmi, dało się zauważyć w oczach błysk jakby zdziwienia, czy rozpoznania, a jej wydawało się, że rozpoznała w niej jedną z tych przyjaciółek o zgaszonych oczach i wiotkich włosach, które czasami widziała w towarzystwie syna, ale kiedy zaczęła wypytywać dziewczynę, cała grupa podniosła się na nogi, jeden z chłopaków wyrwał jej z ręki fotografię, i oddalili się biegiem, aż znikli jej z oczu, mimo że pobięła za nimi i wołała, krzycząc.

Nagle zdała sobie sprawę, że zapadła noc, była przemoczona z powodu intensywnego deszczu i zaczęła wracać do domu, szukając osłony pod daszkami, potem przebiegła ulicę de Bailén i schroniła się pod wiaduktem. Chodniki były pełne sylwetek ludzi i, pomimo że oświetlenie było bardzo słabe, stwierdziła, że byli to Afrykańczycy, którzy mieszkali na placu, którzy także szukali tam, na dole, schronienia przed deszczem. Wielu z nich leżało, widać było kartony, które służyły im za posłanie, ale inni siedzieli na ziemi, albo w kucki, opierając się plecami o ścianę.

Zmęczenie, prawie nie do wytrzymania, zwyciężyło z nieufnością, którą zwykle czuła na widok tych czarnych twarzy i tych wielkich ciał odzianych w wyblakłe ubrania, tych dłoni, których spody błyskały z nagłą, jak brzuchy karpi w mętnych wodach stawu. Przykucnęła i znalazła w torebce chusteczkę, którą osuszyła sobie ociekającą wodą twarz. Stopniowo odzyskała pełną świadomość i zaczęła odczuwać zimno.

Blisko niej siedział, opary plecami o ścianę, Murzyn, który wyglądał na starszego niż reszta, owinięty wystrzępionym kocem. Miał przy sobie dwie duże plastikowe torby, które zapewne zawierały jego dobytek, i z zamkniętymi oczami szeptał słowa, które ledwie słyszała, ale nie były to słowa hiszpańskie. Spod krawędzi koca wystawały liche buty, które okrywały jego stopy. W nędznym i odpychającym wyglądzie mężczyzny była mimo wszystko jakaś pełna spokoju pokora, a ona czuła, że jej ból z lekka łagodniał jakby to cudze zaniedbanie, niewysłowione i pozbawione dramatyzmu, w jakiś sposób łączyło się z jej zmęczeniem i zimnem, tworząc jakąś część niewidzialnej nici, która łączyła ją z jej zaginionym synem.

Wówczas zauważyła jakieś ruchy pod kocem mężczyzny, wokół jego ciała. Było zbyt mało światła, żeby dokładnie wszystko widzieć, ale w pewnym momencie zdawało jej się, że przy krawędzi, gdzie spotykały się końce koca, mężczyzna trzymał w rękach coś, co także się poruszało i zdawało się być odbiorcą jego szeptów. Ruchy, jakie wykonywał mężczyzna i wyraz jego twarzy pozwalały domyślać się, że jego słowa były serdeczne, jakby bawił się z dzieckiem. Coraz bardziej zaintrygowana, uniosła głowę, jak najwyżej zdołała, usiłując dowiedzieć się, co mężczyzna trzymał w rękach, i w końcu udało jej się dojrzeć małe figurki. Ze zdziwieniem stwierdziła, że widziała postacie, najpierw ludzkie, a potem także słonia i żyrafy, i że te postacie się poruszały. Mężczyzna bez ustanku przemawiał w swoim tajemniczym języku, zachowując się z poufałością, która może cechować tylko bliską zażyłość.

Mówi do nich, opowiada im o różnych rzeczach, pomyślała. Byli jego, jego ludzie, jego zwierzęta, i miał ich zawsze przy sobie, schowanych między ciemnymi łachmanami, które składały się na jego dobytek, i w nocy wyciągał ich, żeby opowiedzieć im w sekrecie swoje myśli, żeby pogawędzić z nimi, jakby był w domu, być może po to, by odzyskać trochę pewności siebie w obcym mieście, które stosunek do niego przejawiał się we wrogości mieszkańców lub kopniakach policjantów. Skierowała wzrok na innych Afrykańczyków, którzy także schronili się pod tym samym wiaduktem, i dostrzegła w nich to samo nastawienie, podobne monologi, a w rękach tych urzeczonych gawędziarzy zauważyła, także żywe, inne figurki ludzi i zwierząt puszczy.

Kiedy wróciła do domu, mąż był bardzo zdenerwowany z powodu jej wielogodzinnej nieobecności.

– Szukałam naszego chłopca – wyjaśniła, kiedy on pomagał jej zdjąć przemoczone ubrania i podawał jej kubek ciepłego mleka z dodatkiem likieru.

– Lola, przecież wiesz, co powiedziała policja, chłopca będą – odpowiedział i głos mu uwiązł w szlochu.

– Co, co zrobią – odpowiedziała, prawie krzycząc –, chłopiec żyje, wiem to dobrze, wskazało to wahadełko jasnowidzki, po prostu trzeba szukać i szukać. Znajdę go, zobaczysz, że go znajdę.

Następnego dnia znów wyszła, bardzo wcześnie, wypiwszy tylko kawę z mlekiem za całe śniadanie, ale tym razem pod osłoną parasola. Pod nieustającym deszczem wiadukty zamieniły się w rzeki pełne płynących po nich sinych statków. Przeszła przez Gran Vía i ponownie zaczęła przemierzać okolice Santo Domingo, Arenal i Mayor, przeszukując metodycznie bramy, zaułki i sklepy.

Było pewnie około południa, kiedy, wspinając się powoli w kierunku ulicy de los Preciados, zauważyła plakat Akwarium, którego widok sprawił, że z rozrzewnieniem przypomniała sobie o wielokrotnych wizytach w tym miejscu, kiedy jej syn był mały. Chłopca fascynowały ogromne, błyszczące akwaria, w których pływały rekiniki psie, ośmiornice i sargusy, i mógł tam stać bez ruchu przez długi czas, zabsorbowany obserwacją ogromnych węży, które opasywały swoimi cielskami suche pnie oświetlone mizernym słońcem żarówki cieplnej.

Weszła po schodkach i wydało jej się, że rozkład miejsca się zmienił. Na pewno kasa biletowa znikła z miejsca przy drzwiach i została przeniesiona na koniec niewielkiego holu, w którym znajdował się sklep, gdzie sprzedawano rybki i nieduże zwierzątka. Przed wejściem do tego holu wznosiły się szyby ogromnej witryny.

Właśnie wtedy go zauważyła. Był w jednej z klatek, razem z innymi. Miał smutne oczy i lekko przekrzywioną głowę.

Zawołała go po imieniu, ale grube szkło witryny sprawiało, że jej głos nie dochodził, więc zaczęła pukać w szybę. Nie widać było, żeby ją rozpoznał, ani nawet, że usłyszał sygnał, i zrozumiała, że musi zachować spokój. Weszła do holu i zdecydowanym krokiem podeszła do lady, przywołując jedną z osób, które stały w zbitej grupce.

– Mój syn – wykrzyknęła –, znalazłam go.

Dziewczyna popatrzyła na nią, zdziwiona, a ona złapała ją stanowczo za ramię.

– Chodź, no dalej – powiedziała, i zaprowadziła ją do części zewnętrznej, żeby pokazać jej klatkę.

– Życzy sobie pani papużkę? – zapytała.

Spojrzała na nią z dezaprobatą, ale stwierdziła, że nie powinna się unosić i wskazała palcem na szybę.

– Tę. Podaj mi ją. Szybko.

Kiedy dziewczyna, wewnątrz witryny, gestykulując upewniała się co do wyboru, ona cały czas wskazywała trzecią z małej grupki po lewej stronie. W końcu dziewczyna zdołała ją złapać, wzbudzając przy tym hałaśliwy trzepot skrzydeł. Rozpierała ją radość, ale zmusiła się do zachowania spokoju, i czekając, aż dziewczyna zamknie papużkę w małym dziurkowanym pudełku, zapłaciła żadaną sumę, wyczerpując w ten sposób wszystkie pieniądze, jakie miała przy sobie, i pospiesznie wróciła do domu.

Resztę dnia spędziła w jego pokoju, z zachwytem patrząc na niego i głaszcząc go, czując się szczęśliwa w tak intensywny sposób, w jaki można to odczuwać w chwili uniesień. W ciągu następnych dni umieściła gazety w górnej części szafy, która okazała się być ulubionym miejscem chłopca, i godzinami przebywała w tym pokoju, rozmawiając z nim. Na początku trudno jej było go zrozumieć, ale po tygodniu była w stanie prowadzić z nim długie rozmowy.

Aby nie dopuścić do tego, żeby znowu popadł w swoje okropne zwyczaje, nie pozwalała mu wychodzić z pokoju i tam dawała mu jeść, dostosowując się bez sprzeciwu do jego nowych zwyczajów żywieniowych.

– Tanio mi wyjdzie jedzenie dla ciebie – mówiła mu w żartach –, chociaż, z tego, co wiem, jest bardzo zdrowe, zawiera dużo błonnika.

Zrobiła dla niego na szydełku, bardzo drobnym ścięciem, wełnianą kamizelkę, która pozostawiała swobodę skrzydłom. Stopniowo odnajdywała rutynę sprzed wielu lat, kiedy chłopiec był mały i jego życie biegło pod jej czujnym okiem.

Jej mąż zaczął się martwić.

– Lola, źle z tobą, źle – mówił, uparcie przekonując ją do pójścia do lekarza.

– Nic mi nie pomoże – odpowiadała.

Nigdy nie czuła się lepiej, i w swojej euforii w końcu zgodziła się pójść na wizytę, ale nie chciała zostawić chłopca samego w domu, więc we troje, chłopiec w niebieskiej klatce, którą kupiła w Corte Inglés, udali się po południu do lekarza.

Pojechali taksówką, która kosztowała ich prawie osiemset peset. Lekarz przyjmował w nowoczesnym sanatorium wybudowanym w miejscu, w którym kiedyś była kolonia Metropolitano, miejscu, które było lasem pełnym dębów i czystka ladanowego, kiedy je poznała ona, zaraz po przyjeździe do miasta. To był młody człowiek, który nosił dziwne okulary o owalnych szklach, ale miał przyjemny wygląd i jego zachowanie było pełne zrozumienia. Lekarz z uwagą wysłuchał wszystkiego, co opowiedziała o zdrowiu i potem wykazał zainteresowanie owym poszukiwaniem syna, które tak szczęśliwie się zakończyło. Z dumą pokazywała go, ocalonego od złego towarzystwa i nałogu, przez który wszyscy cierpieli, a jego samego prawie kosztował zdrowie na zawsze.

Syn potwierdzał jej słowa machając radośnie skrzydłami, a lekarz miał wyraz twarzy pełen spokoju, właściwy osobie, która wie, że nie ma powodu do niepokoju. W końcu wspomniał o tym, że dobrze by było wykonać pewne rutynowe badania, aby sprawdzić, czy udręki, które ją nękały, nie nadwerżyły jej zdrowia. Od razu, na miejscu, gdzie siedziała naprzeciwko biurka lekarza, z klatką na kolanach, pielęgniarka zmierzyła jej ciśnienie i potem zrobiła jej zastrzyk z taką wprawą, że nawet nie poczuła ukłucia.

Kiedy się obudziła, znajdowała się w nieznanym pomieszczeniu, który wyglądał, bez wątpliwości, na szpital. Przez dłuższy czas był zdezorientowana, wciąż oszołomiona przez zagmatwany powrót do pełni świadomości, myśląc, że być może była tam z powodu porodu, próbując umiejscowić niepewne wspomnienia, które krążyły lub krzyżowały się w jej wyobraźni, w których twarz syna, już dużego, świadczyły o tym, że została matką jedynaka już dawno temu. Pomyślała, że być może będzie miała jeszcze jedno dziecko, mimo że nie mogła przypomnieć sobie niczego z okresu ciąży, ale nie czuła w swoim ciele nic szczególnego, a kiedy pomacała brzuch, stwierdziła, że był płaski. Wstała z łóżka i podeszła do lustra, w którym zobaczyła odbicie nie twarzy i włosów, które miała lata temu, ale twarz pełną zmarszczek i posiwiałe włosy postarzałej kobiety, którą się stała.

Ale pomimo wątpliwości, tkwiła w niej pewność, że tylko zachowując spokój mogła stawić czoło złudnym i chaotycznym obrazom, za którymi skrywała się rzeczywistość, i które mieszały jej w głowie. Mimo że doszła już do ujścia snu i bez wątpienia wracała do niej udręka związana z nieobecnością syna, która ją gnębiła w ciągu tylu miesięcy, wróciła do łóżka, położyła się i zamknęła oczy, chcąc, by jej oczekiwanie zamieniło się w sen. Jeszcze nie usnęła, kiedy ktoś otworzył drzwi i weszła pielęgniarka, która niosła tacę z jedzeniem. Pomogła jej usiąść i, zwracając się do niej łagodnym tonem, powiedziała, że ma gościa.

– Możecie porozmawiać podczas obiadu. Potem zastrzyczek i znów pośpimy. Musisz dużo spać, Dolores.

To był jej mąż. Jadła supę, z oczami utkwionymi w talerz, pozwalając mu mówić.

– Niedobrze z tobą, Lola. Musisz się leczyć. Zostaniesz tu kilka dni, i do domciu. Myślisz, że ja chcę, żebyś tu była?

Po supie, jadła z umiarkowaniem rybę, oddzielając po woli kawałki, aż się rozpadały włókna, jakby przygotowywała niewielkie porcje dla dziecięcej buzi, i przeżuując je, także po woli, aż zanikał pierwotny smak, a jej przeżuwanie przesunęło między zębami rozdrobnioną i mdłą masę, która stanowiła substancję właściwą jej rozchwiejanym myślom.

W końcu odłożyła widelec na tacę i spytała go o syna. Mąż odwrócił wzrok, a ona poczuła ogromny niepokój, ale zdołała zachować spokój.

– W porządku, a jak ma być – powiedział w końcu.

– Jest w swoim pokoju? – zapytała.

– Oczywiście – odpowiedział, – a gdzie miałby być?

Mężowi zaczął się łamać głos, a jego oczy zdawały się cofać, jakby szukały schronienia za kośćmi policzkowymi, ale ona ukryła, jak mogła, niepokój.

– Wiesz, że trzeba mu zmieniać wodę codziennie –. Tę do kąpieli i do picia. I nie zapomnij napełniać karmnika.

Starła się, by głos jej nie zawiódł, żeby nie zdradzić się ze swoim niepokojem, i żeby nie wydało się, co naprawdę myślała, kiedy usiłowała się uśmiechać.

– To, czego teraz potrzebujesz, to odpoczywać, przestać myśleć, dużo spać – odpowiedział mąż. Potem wrócisz do domu, później dwa tygodnie na plaży, żebyś całkiem doszła do siebie. Już uprzedziłem wujka Gerarda.

Następnego dnia sporo rozmawiała z pielęgniarką i, odziana w szlafrok, przeszła przez pokoje położone wzdłuż korytarza i poznała innych chorych. Po południu zaprowadzono ją do lekarza i powiedziała mu, że bardzo dobrze się czuje, ale nudzi się nie mając nic do zrobienia. Lekarz zaczął się śmiać.

Kiedy mąż przyszedł ją odwiedzić, była dla niego miła i mówiła o zmianach, jakie już od dawna chcieli zrobić w łazience i kuchni. Pod okazywanym spokojem czuła ogromny niepokój, który usiłował się uwolnić, ale zdołała go powstrzymać i nerwy jej nie zawiódły. Czekala, aż mąż przekaże jej wiadomości o synu i, pomimo że tego nie zrobił, zdołała powstrzymać także chęć zapytania o niego.

Po tym, jak zakończyły się posiłki i dawki leków, dużo po tym, jak w sanatorium słychać było odgłosy nocy, walcząc z całych sił z sennością wywołaną lekami, wstała, włożyła szlafrok i dyskretnie wyszła na korytarz. Gabinety były na parterze i wychodziły na

niewielki ogród, który oddzielał budynek od ulicy. Nie spotkawszy nikogo, zeszła po schodach i odnalazła gabinet lekarza przy świetle lamp ostrzegawczych. Drzwi nie były zamknięte na klucz, więc weszła i zobaczyła blask latarni ulicznych przez szyby okna.

Z łatwością otworzyła okno i chłód nocy ścisnął jej policzki, jakby na znak pośpiechu. Przysunęła krzesło do parapetu, wyszła na zewnątrz i opuszczała się po woli, drapiąc sobie kolana o mur, odczuwając ból, jakby był masażem towarzyszącym zimnu, które ją zmuszało do pośpiechu. Odnalazła bramę i, skrywając się w cieniu drzew ciągnących się wzdłuż kraty, ostrożnie podeszła do budki wartowniczej przy szlabanie dla samochodów. Strażnik stał bez ruchu, tyłem do furtki dla pieszych, którą ona przeszła i znalazła się na ulicy. Rzuciła się biegiem, aby zostawić sanatorium jak najdalej za sobą, następnie, po pewnym wahaniu, odnalazła właściwy kierunek, i otuliwszy się dokładnie szlafrokiem, żeby jak najlepiej ochronić się przed zimnem i wilgocią, zdecydowanym krokiem udała się w stronę domu, wśród cieni opustoszałych ulic, zdając sobie sprawę, że powielala smutny powrót jakiejś zagubionej dziewczynki z bajek zasłyszanych w dzieciństwie.

Naciskała dzwonek z frenetyczną uporczywością, aż w końcu usłyszała zalękniony i zachrypnięty głos swojego męża.

– To, ja – krzyknęła – Dolores, otwórzże wreszcie, no otwieraj!

Po omacku wspięła się po schodach, czując, że skrzyp drewnianych stopni tworzył kolejne niewidzialne rysy na jej syjącym się w gruzy pozornym spokoju.

Kiedy doszła do ostatniego podestu, jej mąż stał w drzwiach, w piżamie, oszołomiony. Nie słuchając go, przeszła obok niego i biegiem skierowała się do pokoju chłopca. Na stoliku stała pusta klatka. Sprawdziła ręką na szafie, kucnęła, żeby poszukać pod łóżkiem, ale go nie znalazła. Mąż patrzył na nią skonsternowany i z winą wypisaną na twarzy. Zwróciła się do niego pytając, gdzie jest jej syn.

– Nie krzycz tak, Lola, kochanie – odpowiedział –. Źle się czujesz. Chłopiec nie żyje, zabili go.

– Kłamstwo. Znalazłam go żywego, przyniosłam do domu –, odpowiedziała, wskazując niebieską klatkę.

– To był tylko ptak, Lola – odrzekł ze zrezygnowaniem, wolnym i zachrypniętym głosem.

Zaciskając pięści ponownie podniosła głos:

– Powiedz mi, gdzie jest chłopiec.

– Ptak, Lola, papużka – mówił ze słodyczą, jakby prawil jej komplementy –. Wypuściłem go, puściłem wolno. Pofrunął.

Podeszła do okna i otworzyła je. Rośliny na balkonie uschły i wątłe gałęzie w doniczkach wykręcały się, krwawiąc, w stronę światła w pokoju. Niebo się przejaśniało nabierając barwy lekko turkusowej, a rogi księżyca błyszczały na tle wielkich, ciemnych brył, które rozpraszał blask okien niektórych oświetlonych pomieszczeń. Pomyślała, że te światła przypominały ogniska wśród skał. Wtedy, na najwyższej półce skalnej zauważyła zielonkawy trzepot skrzydeł i wiedziała, że jej syn tam był.

Rozpostarła skrzydła i skoczyła, czując jak unosi się nad ulicą. Potem poruszyła z siłą skrzydłami, zaskoczona, z jaką łatwością jej to przychodzi, biorąc pod uwagę, że robiła to po raz pierwszy. Przeleciała nad ulicą de los Reyes, żeby zaspokoić swoją odwieczną ciekawość, i stwierdziła, że było to symetryczne przejście. Potem wzleciała szybko do góry, omijając gęsty dym z jakiegoś komina i zostawiając po swojej prawej stronie obfitą koronę dębu zimnozielonego na podwórku dawnego uniwersytetu, skąd pół tuzina kotów obserwowało jej lot. Machała skrzydłami z taką energią, że bardzo szybko doleciała do ostatnich pięter i, przelatując obok okna jasnowidzki, zaskoczona zobaczyła ją przez szybę, a ona pozdrowiła ją uprzejmym gestem.

Wreszcie doleciała do ostatniego gzymsu, u stóp płataniny anten. Jej syn siedział tam spokojnie, obserwując jej przybycie, a ona usiadła obok niego.

- Witaj, synku – powiedziała, czując, że cała jej udręka znika na zawsze.
- Witaj, mamó – odpowiedział z uśmiechem.

5. Niemożliwość pamięci

Wróciła z podróży kilka dni przed przewidywanym terminem i Javiera nie było jeszcze w domu. To był środek lata, i kiedy otworzyła drzwi, ze zdziwieniem wyczuła stęchły zapach, jakby zwietrzałych perfum, w przygniatającym gorącu półmroku.

Pomyślała, że przyczyną był niewidzialny rozkład śladów ludzkiej obecności, utrzymujący się zwykle w miejscach, które pozostają niezamieszkane przez dłuższy czas. Otworzyła okna, żeby przewietrzyć mieszkanie, i po rozpakowaniu walizek i odświeżającym prysznicu, poszła na targ i z kapryśną powolnością wybrała warzywa na sałatkę.

Wróciła i, kiedy weszła do ciemnego przedpokoju, znów rozpoznała obecność tego zapachu, lekko piżmowego, i pomyślała, że kiedy Javier pojechał na wyspy – ona wyjechała tydzień wcześniej – pewnie zapomniał o jakimś owocu, kawałku sera, czy szklance alkoholu. Albo, w pośpiechu, rozlał jakiś detergent, który nie był później przez nikogo sprzątnięty.

Zasepiła się. To był jakiś obcy zapach. Oznaczał intruza wśród tych, które identyfikowały wszystkie kąty i półcienie domu, z biegiem lat spowite przez tę skomplikowaną, ale znajomą mieszaninę woni i odgłosów, która łagodzi nasze najgłębsze lęki dając złudzenie stałości.

Zaczęła szukać źródła zapachu, ale nie udało jej się go znaleźć. Kiedy przeglądała po raz drugi śmietnik, w którym leżały jakieś pogniecione rachunki, zrozumiała, że jej zaangażowanie w drobiazgowe i obsesyjne poszukiwanie nie miało sensu i uparte trwanie w nim było absurdałne.

Zaciągnąwszy żaluzje tak, by mieszkanie było zacienione, przygotowała sałatkę i zjadła ją po woli, łakomie i z przyjemnością połykając surowe warzywa, od jedzenia których musiała się powstrzymać ponad miesiąc, stosując podstawowe środki ostrożności dotyczące jedzenia w tropikach. Później przygotowała sobie mocną kawę i przyniosła ją do salonu, z zamiarem przejrzenia niewielkiej sterty korespondencji.

To właśnie tam doszedł ją zapach, zapomniany podczas jedzenia. Przemierzyła pokój po woli, z niepokojem. Zdawało się, że zapach koncentrował się z jednej strony dużej biblioteczki, w miejscu, które zwykle zajmowała dracena, przeniesiona do domu jednego ze znajomych Javiera, który nie wyjechał z Madrytu.

To był zdecydowanie dziwny zapach, hybryda perfum i fetoru, ale tak niewyraźna, że pozostałaby nie zauważona przez kogoś nie tak wrażliwego jak ona.

Tej samej nocy usłyszała ten dźwięk. Było bardzo gorąco i położyła się wcześniej, wzięła do łóżka książkę, którą zaczęła czytać podczas długiego lotu. Akcja książki działa się

w latach jej młodości, a jej bohaterowie mieli reprezentować pewne typy ludzi z tego pokolenia.

Z trudem koncentrowała uwagę na książce, rozproszoną przez odgłosy rozmów i śmiechów i przez hałas samochodów, które przejeżdżały ulicą, na dodatek, niespokojna z powodu delikatnego zapachu, który wyczuwała z salonu, z drugiego końca domu.

Gdyby to nie było niemożliwe, uwierzyłaby, że była w ciąży, jako że jedna z jej koleżanek opowiadała, że jednym z doświadczeń związanych z ciążą było przesadne wyczulenie zmysłu węchu, wręcz groteskowe. Myśl o ewentualnej ciąży zawirowała nagle w jej świadomości, jak ptaki, które wzbijając się do lotu, przestraszą nas w odludnych miejscach.

Jej długotrwały związek z Javierem już przed laty przekształcił się we wspólne życie, w którym miłość fizyczna zajmowała miejsce istotne, ale raczej ograniczone, jak każda inna czynność higieniczna, i w którym jakakolwiek możliwość posiadania dzieci została odrzucona zdecydowanie i zgodnie przez nich oboje dawno temu. Ale przywołanie ciąży u innych i myśl o Javierze, coraz bardziej pogrążonego w swoich projektach i zleceniach, wywołało w jej beztróskim spokoju nutę melancholii.

Poraz kolejny przyszło jej na myśl, że Javier, z biegiem lat, znacznie się zmienił. Stał się bardziej zamknięty w sobie, skłonny do pogrążania się w ciszy i zamyślenia się. Coraz gorzej sypiał, i zawsze uciekał się do pomocy pastylek. Z czasem, przestał słuchać muzyki, nie tylko na koncertach, ale nawet z płyt, z rzadka rozmawiał z nią na tematy, które nie miałyby związku z bieżącymi sprawami, i tylko niektóre książki, które czytał powodowany jej nieustępliwością, tworzyły pomiędzy nimi sporadyczne pomosty dla pogawędki, która mogłaby wypełnić codzienną pustkę.

Javier miał tendencje do zamykania się w twierdzy zdystansowanego milczenia, którego zewnętrznym objawem było apatyczne osuwanie się jego członków na najstarszy fotel w salonie i obfite spożywanie alkoholu, zwłaszcza od chwili, gdy zaczął wracać do domu w późnych godzinach popołudniowych.

Ze drugiej strony, ona sama coraz bardziej pogrążała się we własnych sprawach, zwłaszcza w pracy i relacjach z ludźmi z zespołu, do tego stopnia, że przygotowanie jakiegokolwiek programu pochłaniało ją w wysiłku, żeby przekształcić zaangażowanie w zamięłowanie, jak kiedyś pochłaniały ją także filmy, koncerty, czy akcje protestacyjne.

"Zwariowalibyśmy, gdybyśmy mogli pojąć, w jakim stopniu jesteśmy w stanie się zmienić. Przekształcamy się w inne istoty. W wampiryczne sobowtóry z jakiegoś opowiadania grozy", pomyślała, powtarzając częsty temat swoich refleksji.

Javier bardzo się zmienił, ale może to była prawda, że utrata tożsamości była jednym ze znaków tych czasów, i na świecie nie było już nic ludzkiego, co mogłoby zachować swą istotę. On sam to potwierdził w stanowczych słowach przy jednej z tych okazji, kiedy prowadzili rozmowę nie dotyczącą wyłącznie spraw codziennych.

– Tożsamość istnieje wyłącznie w objawieniach ajatollahów, nacjonalistów baskijskich, czy podobnych ludzi – powiedział, z wprawą obracając szklanką tak, by napitek wirował w środku –. Pomimo że zdają się być niezłomnymi, są ledwie wyobrażeniami, majakami. Doprawdy, nie ma nic, co mogłoby zachować duszę niezmienną, dzień po dniu. Niestety, nie ten jest szalony, kto się zmienia, ale ten, który nie jest zdolny włączyć się w ciągle zmienianie się wszystkiego. Stąd bierze się niemożliwość pamięci.

Odłożyła powieść na stolik i zgasiła lampę. Eliptyczne szczeliny żaluzji przemieniły się w srebrzyste oczy. Szepty rozmywały się w poranku przekształcając się w zniekształcone pozostałości pierwotnych rozmów, pierwszego dialogu nocy. Pomimo tego, że potrzebowała snu, jako że zmiany w rozkładzie dnia i różnice strefy czasowej okradły ją z czasu na sen, nie mogła usnąć.

Właśnie wtedy usłyszała ten dźwięk. Nie był to odgłos obgryzania, ale trochę go przypominał. To było raczej uderzanie jakichś niewielkich elementów, jakby stukot. Z początku nie przywiązała do niego zbyt dużej wagi, myśląc, że był spowodowany drżeniem zasłony wprowadzonej w ruch podmuchem wiatru, albo, że były to jakieś domowe odgłosy, które ciemność spowija aurą tajemniczości. Ale po jakimś czasie pojęła, że nie był to jakiś pojedynczy dźwięk, sporadyczny, tylko jakiś szmer, który, mimo że prawie niesłyszalny, trwał. Jakby szczekanie.

Zapaliła światło i obiegła spojrzeniem sypialnię, stwierdzając, że z antycznej komody, której posiadanie napawało ją taką dumą, znikło jej zdjęcie jako młodej dziewczyny, więc wstała, żeby to sprawdzić i okazało się, że było tam, tyle, że ramka leżała zdjęciem do dołu, ze złożoną podpórką.

Ustawiła zdjęcie na powrót w jego zwykłej pozycji i przez chwilę popatrzyła na swoją podobiznę, kiedy była młoda studentką, z uczuciem nieufności i dystansu. Potem pozostała w bezruchu usiłując złowić ten delikatny szmer, aż znowu go usłyszała.

Wyszła z sypialni i, mimo że nie bała się ciemności, po drodze zapalała kolejne światła i sprawdzała ze strachem wszystkie pokoje, nie odnajdując przyczyny zjawiska.

Przed wejściem do salonu miała przeczucie, że odgłos szczekania był bezpośrednio związany z zapachem nieznanego pochodzenia. Pomimo że od razu stanowczo odrzuciła tę myśl, zwarzywszy na fakt, iż przy analizie wszelkich zdarzeń przedkładała racjonalizm i

formalną logikę nad jakąkolwiek intuicję, niewątpliwie spotkała się ze zjawiskiem trudnym do zinterpretowania, jako że dźwięk zdawał się dochodzić z tego samego miejsca, które było źródłem zapachu, z tej przestrzeni między dużą biblioteczką, a krawędzią dużego okna, którą zwykle zajmowała dracena, ledwie oświetlonej przez lampę zapaloną przy drzwiach wejściowych do pokoju.

Kusiło ją, żeby wrócić do sypialni i poszukać w komodzie latarki, którą zwykle brała ze sobą w podróż, ale nagle uczucie wstydu zatrzęsało jej duszą i ciałem. "Chyba zwariowałam", wymamrotała i zdecydowanym krokiem podeszła do tego miejsca i zapaliła lampę stojącą najbliżej sofy.

Stąd można było usłyszeć bardziej wyraźnie słabe dygotanie, ledwie słyszalne skrobanie, który, w związku z miejscem, z którego dochodziło, zdawało się mieć ścisły związek z zapachem. Nie mniej jednak, miejsce to było całkowicie puste, i tylko niewyraźna okrągła plama na drewnianej podłodze przypominała o nieobecności doniczki.

Pokonawszy nieokreślony lęk, wyciągnęła rękę, żeby dotknąć ściany i podłogi, ale nagle ją cofnęła, jako że wyczuła w tym kącie niespodziewane zimno, jakby, wbrew wszelkim prawom, panowała tam temperatura o kilka stopnia niższa niż w reszcie domu.

Stwierdziła, że musi się uspokoić. Na pewno były to halucynacje wynikające ze zmęczenia podróży, przelotem nad oceanem. Przedtem nigdy nie przydarzyło jej się coś podobnego, ale wiedziała, że, co prawda rzadko, ale jednak możliwe było, i to nawet często, w określonych okolicznościach psychologicznych, traktować jako prawdziwe zwykłe wytwory wyobraźni, pobudzonej bodźcami akustycznymi bądź świetlnymi.

Wolnym i spokojnym korkiem wróciła do łóżka, gasząc po drodze kolejne światła. Zostawiła otwarte drzwi do sypialni, w charakterze wyzwania dla swojego lęku, trwając zdecydowanie w uporze, z którym od dzieciństwa odrzucała niczym nie uzasadnione lęki. Także wysiłkiem woli w końcu udało jej się zasnąć, ale zapach i stukotanie pozostały w jej świadomości z nieuchronnością właściwą koszmarom sennym.

Spędziła poza domem prawie cały następny dzień. Poszła na basen i kontynuowała lekturę powieści. Książka nie miała wielkiej wartości literackiej, ale była pozycją dobrze znaną dzięki zdobyciu jakiejś znaczącej nagrody. Z pewnymi elementami frywolnego humoru i dużą dozą złośliwości, która z pewnością wynikała raczej z osobowości autora niż ze znajomości tematu, opisywała niektóre postawy polityczne pokolenia, którego część stanowiła również ona.

Leżąc na słońcu, myślała żartobliwie, że jej halucynacje w domu karmione były fikcją literacką. W określonych momentach zmęczenia naszego ciała, czy słabości naszego rozumu, może się zdarzyć, że pewne fikcyjne byty, które możemy spotkać tylko w powieściach, zdaje się, że opuszczają swoje naturalne ramy. Pewnie w taki sposób tworzą się niektóre z tych halucynacji, które, w pewnych okolicznościach, mogą być oznaką szaleństwa. Przeróżające zwierzęta, stwory nie z tego świata, istoty o właściwościach nie do pomyślenia na świecie rzeczywistym, istoty przybyłe z odległych gwiazd lub powstałe z tajemnych krypt.

Pomimo tego, że w czytaniu powieści starała się być na bieżąco z nowymi publikacjami z dziedziny ściśle literackiej, podczas częstych podróży przyzwyczaiła się do czytania, dla czystej rozrywki, powieści obyczajowych, kryminalnych i science-fiction, czy po prostu popularnych, jak ta, którą miała w ręku. "Oto, co mam z czytania tych głupot", pomyślała. Kiedy rozum śpi, budzą się niedorzeczne i natrętne dywagacje.

Była pogrążona w myślach i jej mimowolny uśmiech został zinterpretowany przez młodego człowieka pobliżu jako gest zaproszenia. Zaskoczona, została przywołana do rzeczywistości przez rozrywkowego plażowicza, który się do niej zwrócił. Powstrzymując śmiech, zamieniła z nim kilka zdań, aż w końcu zdołała się oddalić, nie bez przelotnego ukłucia pożądania.

"Jesteś zmęczona, praca w tropikach jest gorsza niż praca tutaj, nie miałaś wakacji, jest piekielnie gorąco, nudzisz się."

Pomimo tego, że Javier stał się taki daleki, sama jego obecność oferowała pewną rozrywkę. Ale on nie zostawił żadnej wiadomości, ani nie dzwonił. Zrozumiała, że, oprócz wszystkiego innego, wzbierała w niej złość na Javiera. "W końcu dobrze wiedział, że wracałam szesnastego. Mógł zadzwonić."

Javier nie zadzwonił tego dnia, ani następnego, ani kolejnego. A tymczasem, pomimo że spędzała poza domem wiele godzin, nowe, subtelne detale dołączały do słabego zapachu i delikatnego chrobotu. To był odgłos leciutkiego drapania, które zdawało się być spowodowane pazurkami bardzo małymi, albo bardzo słabymi, i towarzyszyło mu echo, które było słyszalne zwłaszcza przy biblioteczce salonu, tam, gdzie miały miejsce wszystkie inne zjawiska.

Przy okazji kolejnych oględzin udało jej się odkryć, przy oczywistości dziwnej nieregularności, którą, zdawało się, że zmuszona była coraz bardziej zaakceptować, że na powierzchni pionowej płyty biblioteczki, blisko miejsca zapachu i odgłosów, zaczęły się pojawiać nieznaczne zadrapania, przypominające ślady paznokci.

Sobotniej nocy zadzwonił telefon i bardzo szybko odebrała. Ale to nie był Javier, a to, czego się następnie dowiedziała wprawilo ją w oszołomienie i stało się oczywistym sygnałem, że w jej życiu zaczęła mieć miejsce seria bezsensownych wydarzeń.

Po drugiej stronie telefonu był wspólnik Javiera, z którym ten miał spędzać urlop na wyspach. Urlop, który miał być także spotkaniem służbowym, na którym przygotowano bardzo ważną kampanię reklamową. Powiedział, że zadzwonił myśląc, że już wróciła.

– A, co chcesz ode mnie?

– Czy jest z tobą Javier? – w tym samym momencie zapytał wspólnik.

– Ze mną? Już tydzień minął odkąd wróciłam i nic nie wiem o Javierze – odpowiedziała –. Gdzie on jest?

Wspólnik, jaskając się, mówił tak szybko, że ledwie go rozumiała. Ale w końcu dotarło do niej, że Javiera nie było na wyspach, nigdy tam nie dojechał.

– Dzwoniłem do was do domu sam już nie wiem ile razy. Nie wiem, co się z nim dzieje. Wystawił mnie, bez uprzedzenia, Nie myśl, że się nie martwię.

Ta informacja ją zaniepokoiła, jako że Javier miał bilety i, wcześniej, starannie przygotował teczkę z materiałami do projektu. Kupił na podróż niewielką walizkę i jakieś koszule i kąpielówki na wyprzedażach. Nie mniej jednak, wspólnik ze stanowczością powtórzył, że Javier nie dotarł na wyspy. A to oznaczało, że Javier, jak się wydawało, od dwudziestu dni przebywał w jakimś miejscu, o którym nie wiedziała ani ona, ani wspólnik.

Wszystko, co mówił wspólnik, było tak niezwykle, że wszelkie obawy związane z zapachami i odgłosami rozproszyły się, a na ich miejsce pojawił się wszechogarniający niepokój.

Noc także był gorąca, a ona pozostała w gabinecie Javiera. W końcu przypomniała sobie o koledze z poddasza, któremu zwykli powierzać opiekę nad roślinami. Po drugiej stronie telefonu mężczyzna okazał ogromne zdumienie, później przeplatane niejasnymi niedomówieniami.

– Nie pojechał?

– Alexander, jego wspólnik, mówi, że tam nie dotarł. I że on sam wielokrotnie dzwonił do domu, ale go nie zastał.

Tamten przez kilka chwil się nie odzywał.

– Co się dzieje? – zapytała ona.

– Nic – odpowiedział –. Przenieśliśmy kwiaty w noc poprzedzającą jego wyjazd. Powiedział, że wylatuje następnego dnia, samolotem o jedenastej. Musiałem wrócić tam jeszcze raz, żeby zabrać okulary, które zostawiłem poprzedniego dnia, przy przenosinach

kwiatów, okulary słoneczne. Miał przygotowaną walizkę i neseser w ręku. Ale był jakiś dziwny.

– Dziwny? Dlaczego?

Zostawił otwarte drzwi wyjściowe na ulicę i siedział na podłodze, oparty plecami o ścianę i mówił do siebie. Był bardzo poważny. Cały był spocony, bo było bardzo gorąco.

– Siedział na podłodze?

– Między szafą a oknem. Nieruchomy, jak posąg. Na początku pomyślałem, że się upił, ale nie czuć było od niego alkoholu. Mówił jakieś niedorzeczności, jakby przemawiał. Mówił o niemożliwości pamięci. Dopiero po paru chwilach zdał sobie sprawę z mojej obecności. Potem wstał i odprowadził mnie do drzwi, jak gdyby nigdy nic. Spytałem go, czy znowu był w depresji, i powiedział, że nie.

Więcej nie mówili o Javierze.

– Skoro już wróciłaś przeniesiemy kwiaty, kiedy będzie ci wygodniej. Nie ma pośpiechu, ale wolałbym, żeby wróciły do was. Razem z innymi, moje mieszkanie wygląda jak puszcza. Z tymi wszystkimi doniczkami i kotami mam tu niezły bałagan.

Mówił do siebie siedząc na podłodze, i nie był pijany. Byli ze sobą ponad dwadzieścia lat - najpierw na studiach, kiedy jakieś kwatery, albo pokój znajomego służyły im za sanktuarium ich intymności; potem były inne miejsca, aż do momentu, kiedy wprowadzili się do mieszkania na Don Ramón de la Cruz – i tylko raz widziała, żeby siedział na podłodze i mówił do siebie, kiedy chłopak uzależniony od narkotyków, syn bliskiego przyjaciela, którego znał od lat, zmarł z powodu swojego nałogu.

Mimo to, pewne skryte i gorzkie podejrzenie naruszało jej poczucie pewności. Już od dawna nie rozmawiała z Javierem o wielu rzeczach, a przede wszystkim o tym, co dotyczyło ich związku. Wszystko zostało między nimi powiedziane i zdawało się niemożliwe ponowne nawiązanie komunikacji. Pozostały echa dawnej zażyłości, prawie nie rozmawiali na tematy, które nie dotyczyły spraw codziennych. Nie mogła więc mieć pewności, że Javier nie przechodził jakiegoś ciężkiego okresu, nie był zaprzątnięty problemami w pracy, czy uwikłany w jakiś kłopotliwą sytuację, może nawet o charakterze romantycznym, o której ona nic nie wiedziała.

Poczuła ukłucie wyrzutów sumienia. "W zeszłym roku w święta dużo rozmawialiśmy", pomyślała. Ale nie o nich. Już od lat nie mówili sobie o naprawdę

osobistych sprawach, oprócz kwestii związanych z ewentualnymi problemami, czy niedyspozycjami fizycznymi.

Przeszła do gabinetu, usiadła przy biurku Javiera – na którym rzeczy wyglądały tak samo od lat, leżąc w porządku raczej zaprowadzonym po to, żeby zniechęcić ciekawskich, niż wynikającym z użytkowania – i zaczęła szukać jakiejś wiadomości, która mogłaby usprawiedliwić lub wyjaśnić to zniknięcie.

W trakcie poszukiwań nie znalazła nic, co mogłoby wyjaśnić jego nieobecność, ale odkryła, jakby przeniesione w dziwny sposób z jakiegoś odległego w czasie punktu – zdziwiona tym, że Javier mógł tak pedantycznie wszystko przechować – stare dokumenty i papiery, broszury i ulotki, zdjęcia i listy.

Więcej niż dwie dekady dzieliły ją od tego i na nowo zrozumiała – ale tym razem z irytacją, która wzmacniała uczucie niechęci wobec siebie samej –, że żadna z tamtych starych pamiątek nie była jej bliska, raczej wszystko zdawało się należeć do odległej przeszłości. Mimo to te pamiątki w sposób nieunikniony przywoływały jej usposobienie, które okazywała z taką przesadą, stanowiły nie dające się z niczym pomylić ślady dawnych przeświadczeń.

Wspomniała wiarę Javiera i jego zapał, kiedy płonęła w nich, jak obsesyjne uniesienie, jak najżywsza i umacniająca pasja, nienawiść do tego świata, w którym żyli; kiedy mieli pewność, że wszystko się zmieni i że stanowią – właśnie oni – część tego, co było zdolne zmienić wszystko.

W tych wierszach, tych lapidarnych zdaniach i aforyzmach, między rozprawami, odczytami, gazetkami, zachowały się, ususzone jak liście przechowywane między stronami słownika, tamte silne przekonania, że świat będzie inny, bez głodu i ignorancji, bez wojen i nędzy, bez wyzysku i przywilejów.

Czasami, już nie w tak odległych czasach, oboje śmiali się ze swojego ówczesnego zapału, spazmatycznych oznak heroizmu. To była prawda, że w owych czasach wszystko nasiąknięte było retoryką pretensjonalnego idealizmu, mimo że największym zagrożeniem – przy nadużyciu, które czyniło niektóre z narodów świata nieskończenie biednymi, a inne, trwoniącymi wszystko – była wojna atomowa.

– Wojna atomowa. Przerazała nas myśl, że mogła zaraz wybuchnąć wojna atomowa, i że wszystko pójdzie w diabły – powiedział kiedyś Javier –. Czy to nie jest śmieszne? Teraz wiemy, że świat unicestwia się szybko bez potrzeby żadnej wojny atomowej. Za niecałe dziesięć lat będą mówić, że zaczyna brakować tlenu. Ale największą katastrofą, bronią ostateczną, okazała się śmieszność: osiągnęli to, że marzyciele zawstydzili się swoich utopii.

Na biurku leżały jakieś slogany z ostatniej kampanii reklamowej Javiera, dotyczącej margaryny. Javier już od lat nie napisał żadnego wersu, ale – jak wielokrotnie zauważył, komentując złośliwie owoce pracy swojego umysłu – w przygotowanie tekstów reklamowych wkładał tyle samo wysiłku, co kiedyś w pisanie wierszy, czy redagowanie pamfletów. Przeżywali tamten okres z zaangażowaniem właściwym klasycznym rewolucjonistom, w mistyce półmroku i półpięter, pośród gorączkowych szeptów, ciemnych ubrań i w przeczuciu nadchodzącej jutrzénki.

Z upływem lat i w obliczu porażki tamtej wiary przyzwyczaili się myśleć, że to wszystko było tylko pozorne, na pokaz, fałszywe i obłudne.

Naprawdę tak było? Ci dyletancy komentatorzy obyczajowości, którzy usiłowali wspominać to wszystko w kontekście zafałszowania, przedstawiając młodych rewolucjonistów jako bywalców luksusowych hoteli, faktycznie mieli rację? Powinna się uśmiechać, jakby się na to godziła, i przyjąć zapomnienie jako coś korzystnego? Ta trywializacja, przyznawanie ważności tylko prześmiewczej retoryce byłoby więc bardziej racjonalne? Czy wreszcie to apogeum błahości znaczyło tyle samo co tamte wzniosłe pragnienia?

Bez emocji przyglądała się sobie na jakimś starym zdjęciu, kiedy przypomniał jej się komentarz Javiera o starych czasach. Przeglądał jakąś gazetę. Nagle, spojrzał na nią, i gestem, który zdradzał jakąś ukrytą intencję, podał jej ją.

– Spójrz – powiedział –. Powiedz mi, co widzisz.

Spojrzała na stronę. Było kilka zdjęć grupek ludzi, z jakiejś imprezy, czy uroczystości. Odznaczały się postacie niektórych znanych polityków.

– Co mam tu zobaczyć?

– Nic nie zwraca twojej uwagi?

Po raz kolejny zaczęła oglądać zdjęcia; obok twarzy, które prasa i telewizja wprowadziły do codziennej ikonografii, były inne, męskie i kobiece, które utrzymywały anonimowość, z uśmiechem i satysfakcją.

– Nie. Na czym mam się skupić?

– Spójrz na tę twarz – odpowiedział –. To jest Poe.

– Poe?

Pochylił się na siedzeniu, zbliżając się do niej.

– Nie poznajesz go?

Wreszcie zobaczyła go wyraźnie, rozpoznając jedną z ważniejszych twarzy ze swojej młodości. Także z nim dzielili wiele nocy strachu i konspiracji, tryumfalnych przeczuć i taniego dżinu

– Teraz tak? – zapytał z uśmiechem –. Wszyscy zaczynamy być niewidzialni.

Wspomnienie tego komentarza nasunęło jej skojarzenie, że zapach unoszący się w domu, jest podobny do płynu po goleniu, który kupił Javier, kiedy jeszcze studiowali, na wyprzedży w drogerii, a który jej wydał się przeterminowany i zwietrzały, kiedy go powąchała. "Stracił swoją esencję", powiedział on.

Poderwała się na nogi i pobięła do salonu. Podeszła do miejsca, w którym zwykle stała dracena, i uklękła wyciągając dłonie, aż wyczuła nimi zimno. Miało kształt jakby kuli i było przyjemne w dotyku, pomimo różnicy temperatur. "Javier", wyszeptała, a skrobanie i szczęknięcie zelżały.

Wspomniła też dwa zachowania Javiera, które mogły mieć jakiś związek z tymi dźwiękami: pierwsze, zaciskanie szczęki, a potem zgrzytanie zębami, kiedy był czymś zaabsorbowany albo zmartwiony; drugie, też, jak się wydaje, nieświadome i machinalne, stukanie palcami w powierzchnię stołu i delikatne skrobanie paznokciami.

"Javier" – powtórzyła –, "co się wydarzyło?"

Nie mniej jednak, niewidzialna obecność, w końcu domyśliła się, że chodziło o niewidzialną obecność, nie przerwała ciszy.

Jeszcze wiele dni spędziła tam, siedząc oparta plecami o mebel i z ramionami oplecionymi wokół kolan. Jakiś jogurt, babeczki, czy pomidory były jej pożywieniem. Próbowwała nawiązać kontakt z niewidzialnym. Jedyne co jej się udało, to ucieszenie skrobienia i szczęknięcia, które już się nie pojawiały w jej obecności.

Cały czas utrzymywał się upał, a ona w półmroku salonu, z prawie całkowicie zamkniętymi żaluzjami, słuchała płyt i wdychała, zawsze z tym samym zadziwieniem, te zatęchłe perfumy. W ostatnich dniach sierpnia wielokrotnie dzwonił telefon, ale ona ani razu nie odebrała, ani nie podłączyła automatycznej sekretarki.

Pierwszego dnia września wstała bardzo wcześnie, zaniepokojona snem, którego nie mogła sobie przypomnieć. Pospieszenie poszła do łazienki i spojrzała w lustro, żeby zobaczyć swoją twarz. Odbite w jego powierzchni sprzęty sanitarne, zasłonki, butelki, ręczniki, miały w sobie solidną obecność, której kształt podkreślało podwójne oświetlenie lamp elektrycznych i pierwszego światła dnia.

Szukała swojej twarzy, ale nie zobaczyła nic więcej ponad przestrzeń pustej łazienki, w perspektywie niemożliwej dla jakiegokolwiek ludzkiego wzroku. Cóż, wszelkie widzialne ślady jej samej także zniknęły.

**ANEKS 2: TŁUMACZENIE NA POLSKI OPOWIADANIA *WYJAŚNIENIE LISTU*
KANONIKA LIZARDIEGO BERNARDA ATXAGI
(przez Tomasza Żukowskiego)**

Chodzi o list na jedenastu kartach rodzaju nazywanego holenderskim, w pewnych partiach nieczytelny z powodu wilgoci panującej w piwnicy, gdzie – skoro nie został wysłany w swoim czasie – przeleżał wiele lat. Pierwsza strona, która pozostawała w bezpośrednim kontakcie z podłogą, jest szczególnie zniszczona i ma tyle plam, że ledwie można zrozumieć cokolwiek z tego, co kanonik powiedział na początku. Reszta, z wyjątkiem nielicznych linijek *na górze*, zachowała się w bardzo dobrym stanie.

Chociaż list nie nosi daty, możemy przypuszczać, że napisano go w roku 1903, ponieważ na końcu, w pożegnaniu poprzedzającym podpis, autor oznajmia, że przebywa w Obaba już trzy lata; i wszystko zdaje się wskazywać – jak przynajmniej zapewnia ksiądz, który teraz zajmuje jego miejsce – że Camilo Lizardi objął obowiązki w kancelarii tutejszego probostwa na początku wieku.

Był zapewne człowiekiem wykształconym, na co wskazuje elegancki, bardzo barokowy charakter pisma i peryfrastyczna forma pełna porównań i cytatów, pozwalająca przystąpić do delikatnej sprawy, która kazała mu chwycić za pióro. Najprawdopodobniej mamy do czynienia z uczniem Loyoli, który porzuciwszy zakon, poświęcił się życiu zwykłego duchownego.

Co się tyczy adresata, był to bez wątpienia jego dawny przyjaciel lub krewny, chociaż z powodu wspomnianego złego stanu pierwszej karty, nie będziemy mogli poznać jego imienia ani położenia. Mimo to można przypuszczać, że chodzi o osobę cieszącą się wielkim autorytetem kościelnym, zdolną odgrywać rolę mistrza i przewodnika nawet w sytuacji tak trudnej jak to, co – jeśli wierzyć faktom opisanym w liście – zdarzyło się w owym czasie w Obaba. Nie wolno jednak zapominać, że Lizardi zwracał się do niego w duchu wyznania i że jego ton jest zawsze głosem człowieka osaczonego, który – zasmucony – oczekuje pocieszenia od przełożonego.

Na pierwszej karcie, sądząc po niewielu fragmentach, dających się odczytać u dołu, Lizardi mówi o *ciężarze*, który przygniata go w tej chwili, i oznajmia, że *czuje się niezdolny podolać próbie*. Choć jest ich tak niewiele, słowa te pomagają umiejscowić historię, którą kanonik rozwija na następnych dziesięciu stronach i chronią nas przed opaczną interpretacją wielu powtórzeń i aluzji jego stylu. Zobaczmy teraz, jakiego rodzaju mogła być próba, o

której wspomina na samym początku listu. Oto co mówi Lizardi na drugiej karcie, w tekście, który przepisuję nic nie dodając ani nic nie ujmując:

... lecz pozwól mi najpierw, drogi przyjacielu, powiedzieć nieco o tym, co się tyczy ciał niebieskich, gdyż właśnie w dziełach astronomicznych najlepiej opisano to codzienne błędzenie, tę tajemnicę podróży przez życie, umykającą bez mała każdej metaforze. Otóż uczniowie Laplace'a twierdzą, że nasz wszechświat narodził się ze zniszczenia ogromnej kuli czy może jądra, które błąkało się w przestrzeni i co więcej błąkało się samotne, pozbawione wszelkiego towarzysza oprócz Stwórcy, który zbudował wszystko i stoi u początku wszystkich rzeczy; i że z owego zniszczenia pochodzą tak gwiazdy, jak i planety, asteroidy, kawałki tej samej materii wygnane ze swego pierwotnego domu i skazane odtąd na oddalenie i oddzielenie.

Ci, co tak jak ja dość posunęli się w latach, żeby spostrzec w oddali ciemną granicę, o której mówi Solino, popadają w zasmucenie czytając ów opis z takim chłodem podsuwany nam przez naukę. Wszak patrząc wstecz nie widzimy tego świata, który kiedyś okrywał nas całych, jak pieluszki okrywają nowo narodzone dziecko. Tamtego świata już nie ma i dlatego brak nam wszystkich kochanych osób, które pomagały nam stawiać pierwsze kroki. Przynajmniej mnie ich brak: przed piętnastoma laty zmarła matka; przed dwoma siostra, która mieszkała razem ze mną. Z drugiej strony, nic nie wiem o moim jedynym bracie, tym który wyruszył za ocen będąc jeszcze podrostkiem. I Ty także, kochany przyjacielu, jesteś daleko; jesteś daleko w tym czasie, kiedy tak bardzo Cię potrzebuję.

Po tym fragmencie następuje kilka zamazanych linijek, które – sądząc po tym, co udało mi się odcyfrować – odnoszą się do psalmu, gdzie Żydzi wypędzeni z Syjonu skarżą się na swój los. Później, już na trzeciej karcie, kanonik kończy długi wstęp i zagłębia się w zasadniczy temat listu:

... dlatego, wiesz o tym równie dobrze jak ja, życie uderza w nas z taką samą uporczywością i siłą, których morze używa do niszczenia skały. Ale zbaczam z drogi i już wiedzę Cię, jak się niecierpliwisz i zapytujesz sam siebie, co mnie spotkało, czego dotyczą te skargi i owe moje prolegomena. Przecież dobrze pamiętam, jak byłeś niespokojny i oddany, i jak mało upodobania znajdowałeś w zwłoce. Pamiętaj jednak o moim przywiązaniu do retoryki i wybac mi: już przystępuję do wyjaśnienia zdarzeń, które skłoniły mnie do napisania tego listu. Z całego serca ufam, że mnie wysłuchasz z życzliwością i że tymczasem zachowasz w pamięci ów lament Eklezjasty: *Vae soli!* Tak, jakże gorzki jest los człowieka, który pozostaje samotny, a o ileż gorszy tego, kto ponadto, tak jak ostatnie komary pod

koniec lata, wie, że nie może się podnieść i żyje w oszołomieniu. Lecz porzucam już moje nieszczęścia; wracam do spraw, które obiecałem opowiedzieć.

Dziewięć miesięcy temu, w styczniu, pewien jedenastoletni chłopiec zaginął w lasach Obaba; na zawsze, wedle tego, co teraz wiemy. Z początku nikt się nie niepokoił jego zniknięciem, gdyż Javier – chłopiec nosił bowiem imię naszego umiłowanego męczennika – miał taki zwyczaj: uciekał z domu i całe dni przepędzał w lasach. Był on, w pewnym sensie, kimś szczególnym, a jego ucieczki nie miały nic wspólnego z wybuchami złości, które od czasu do czasu skłaniają wszystkich chłopców do robienia podobnych rzeczy; jak wtedy, kiedy Ty i ja, rozżaleni niesprawiedliwą karą w szkole, uciekaliśmy spod oka rodziców i spędzaliśmy noc pod gołym niebem, ukryci na polu kukurydzy... ale, jak Ci mówiłem, przypadek Javiera nie był tego rodzaju.

Doszedłszy do tego miejsca, muszę Ci powiedzieć, że Javier pochodził od nieznanых rodziców; albo, ujmując to w kpiące słowa, którymi tyle razy rzecz tę tu nazywano, był *synem z jeżyn*. Z tego powodu mieszkał w oberży w Obaba, gdzie go ubierano i dawano jeść w zamian za srebrne duros, które – *vox populi dixit* – jego prawdziwi rodzice zostawili gospodarzom.

Nie jest moim zamiarem wyjaśniać w tym miejscu tajemnicę ciągłych ucieczek biednego chłopca, ale nie mam wątpliwości, że zachowanie Javiera wynikało z tego samego instynktu, który każe umierającemu psu opuścić pana i biec w stronę górskich szczytów; gdyż, pochodząc z tego samego rodu co wilki, tam właśnie spotyka swych prawdziwych braci, swoją najlepszą rodzinę. Podobnie, wedle mojego przekonania, Javier szedł do lasu w poszukiwaniu miłości, której opiekunowie nie dawali mu w domu, i znajdzie się więcej niż jeden powód, żeby wierzyć, iż właśnie wtedy, przechadzając się samotnie między paprociami i drzewami, czuł się szczęśliwy.

Nieobecność Javiera nie zwracała niczyjej uwagi, nikt po nim nie wzdychał ani się nim nie martwił; nawet jego opiekunowie, którzy – co jest podłością prawie zawsze towarzyszącą brakowi lektur – nie interesowali się nim zapewniając, że *już ci na pewno wróci jak zgłodnieje*. Po prawdzie tylko ja i jeszcze jeden człowiek szukaliśmy go, tym drugim był Matias, starzec, który – ponieważ urodził się poza Obaba – także mieszkał w tutejszej oberży.

Ostatnim razem było inaczej, ponieważ z takim uporem nastawałem, żeby go szukano, że cała grupa mężczyzn zdecydowała się na to. Ale, jak już wspomniałem wcześniej, biedny Javier się nie znalazł i nie ma go już dziewięć miesięcy. Nie ma więc nadziei.

Pomyśl teraz, kochany przyjacielu, o czułych dziecięcych sercach i o niewinności, z którą, przez szczególną miłość Bożą, zabierają się do wszystkiego. Takie same są z natury dzieci, które mamy w Obaba, i jakąż radość sprawia widzieć je zawsze razem i zawsze w ruchu; biegają wokół kościoła i co więcej są przekonane, że kiedy zrobią jedenaście okrążeń, maskaron na wieży zacznie śpiewać. A kiedy widzą, że mimo to nie śpiewa, nie tracąc wiary, przypisują niepowodzenie pomyłce w obliczeniach albo temu, że poruszały się zbyt szybko lub zbyt wolno, i trwają przy swoim.

A jednak Javier nigdy im nie towarzyszył. Ani wtedy, ani w żadnym innym czasie. Żył obok, ale osobno. Może unikał ich z powodu usposobienia, zbyt poważnego i nazbyt cichego jak na swój wiek; może z lęku przed kpinami, bo fioletowa plama pokrywała połowę jego twarzy i bardzo go szpeciła. W każdym razie, wniosek ...

Tu kończy się trzecia karta. Czwarta, czyli następna niestety bardzo namokła w górnej części i wszystkie wysiłki, które włożyłem w czyszczenie jej, nie dały wielkich rezultatów. Udało mi się ocalić tylko dwie linijki.

Czytając je, odnosi się wrażenie, że kanonik Lizardi porzuca opowiadanie i na nowo popada w smutne refleksje z początku. Do podobnego wniosku prowadzi mnie przynajmniej obecność słowa takiego jak *santateresa*, popularna nazwa modliszki: owada, który wedle przyrodniczego przewodnika, gdzie szukałem informacji, okazuje się wyjątkiem w całym królestwie natury z powodu okrucieństwa, z jakim obchodzi się ze swymi ofiarami. *Pożera je powoli i sprawia, że nie umierają od razu; jakby jego prawdziwą potrzebą była tortura, a nie pożywienie*, zauważa autor książki.

Czy Lizardi porównywał zachowanie owada z tym, co życie zrobiło z chłopcem? Osobiście uważam, że tak. Ale porzućmy te elukubracje; przejdźmy do tego, co rzeczywiście napisał Lizardi na czytelnej części czwartej karty.

... nie myśl jednak, drogi przyjacielu, że z mojej strony była to odmowa lub porzucenie. Odwiedzałem go często, a zawsze z miłym słowem na ustach. Lecz wszystko to było bezużyteczne.

Zapłatałem się w te rozważania, kiedy na początku lutego, miesiąc po ucieczce Javiera na głównej ulicy Obaba pojawił się całkiem biały dzik. Budził wielki zachwyt w tych, co go

podziwiali, bo cofał się w obecności ludzi, ale przebiegał przed nimi w taki sposób, z takim spokojem i dobroduszością, że wydawał się bardziej stworzeniem anielskim niż bestią. Później zatrzymał się na placu i pozostał tam przez chwilę, patrząc na grupę dzieci, bawiących się resztkami śniegu, który spadł w nocy...

Piąta karta jest także uszkodzona w górnej części, ale nie tak jak ta, którą właśnie przepisałem. Plama wilgoci objęła tylko trzy pierwsze linijki. Dalej mówi się, co następuje:

... przecież już wiesz, jacy są u nas ludzie. Nie czują miłości do zwierząt, nawet do tych bardzo młodych i małych, które, zbyt słabe żeby się bronić, powinny być przedmiotem ich troski. Pamiętam *ad item*, że niedługo po moim przybyciu do Obaba ptak o bardzo żywych barwach przyleciał na dzwonnice naszego kościoła, żeby odpocząć i że patrzyłem na niego i radowałem się myśląc, iż to sam Ojciec w niezmierzonej dobroci posłał mi to swoje przepiękne stworzenie jako znak na powitanie; i tu przychodzi trzech mężczyzn z kapiszonowymi strzelbami przewieszonymi przez ramie... piękny ptak padł skrwawiony zanim miałem czas zbliżyć się do nich. Tak twarde jest serce naszych ludzi, w niczym nie przypominają świętego Franciszka.

W ten sam sposób postąpili z białym dzikiem. Zaczęli do niego strzelać z okien, a co bardziej odważni z samego placu, i tyle narobili huku, że wystraszyłem się i wybiegłem z kościoła, gdzie wtedy właśnie byłem. Najwyraźniej nie uzyskali nic ponadto, że zranili zwierzę, a ono, wśród głośnych wrzasków, uciekło do lasu.

Dzik był biały i przez to bardzo niezwykły, dlatego myśliwi popadli w wielką ekscytację; już wyobrażali go sobie jako trofeum. Nic jednak z tego nie wyszło, przynajmniej tamtego dnia. Wrócili z niczym i omdlali ze zmęczenia skończyli wszyscy w oberży, pijąc i śmiejąc się, i obiecując sobie, że nazajutrz będą mieli więcej szczęścia. I właśnie wtedy, pierwszego dnia polowania Matias wdał się z nimi w ostrą sprzeczkę i odezwał się tymi słowami:

- Źle robicie. On przyszedł nie chcąc nikogo krzywdzić, a wy w zamian przyjęliście go strzałami. Lepiej będzie, jeśli przygotujecie się na następstwa.

Jak dobrze pamiętasz z tego, o czym wspominałem na początku mego listu, Matias był starcem, który najbardziej kochał chłopca; i tak przeżył jego zniknięcie, że wielu obawiało się, iż postrada zmysły. Tam w oberży, słuchając owych słów i tego, co zaraz potem wyszło z jego ust, nikt nie miał wątpliwości, że właśnie tak się stało. Otóż, w jego przekonaniu biały dzik nie był nikim innym, tylko naszym chłopcem, nikim innym jak Javierem, który zmienił

naturę z powodu smutnego życia, które wiódł jako człowiek. Podobno dowodził swego zdania w taki oto sposób:

- Nie widzieliście może, jak zatrzymał się na placu, przyglądając się dzieciom, które bawiły się śniegiem? I czy przypadkiem Javier nie robił tak samo? I czy ten dzik nie miał tak jak Javier sinej plamy dookoła pyska?

Z tego, co opowiadają ci, którzy byli tam w owej chwili, po wywodach starca wybuchł wielki spór, bo niektórzy myśliwi zaprzeczali, jakoby dzik miał plamę, ale i dlatego, że inni z zapalem temu przytakiwali. Powiedz mi, drogi przyjacielu, czyż można wymyślić większe szaleństwo; powiedz, jakiego rodzaju człowiekiem jest ten, kto nie mając najmniejszych wątpliwości co do przemiany, a zatem wierząc, że to Javier był ukryty pod szorstką skórą dzika, czuje się urażony i spiera się o drugorzędny szczegół, o plamę. Jak dobrze wiesz, przesady nie zniknęły z miejsc takich jak Obaba, i tak jak gwiazdy zachowują blask na długo po śmierci, prastare wierzenia ...

Dziesięć pierwszych linii szóstej karty jest całkowicie zatartych i nie dowiadujemy się niczego o tym, co zdarzyło się w ciągu dni, które nadeszły po pojawieniu się dzika. Możemy natomiast dowiedzieć się, co zdarzyło się później, ponieważ cała część od połowy szóstej karty aż do końca siódmej zachowała się w doskonałym stanie.

... ale pewnej nocy dzik znów zszedł do Obaba i, prześlizgując się pośród cieni, skierował się ku domowi, który wznosi się samotnie jakieś pięćset metrów od placu. Kiedy stanął już przed nim, zaczął uderzać w drzwi i gryźć je z taką furią i z tak głośnym fukaniem, że ludziom, którzy mieszkali w środku, odebrało głos, potrzebny im właśnie, żeby wzywać pomocy; tak okropny strach ich ogarnął.

Nie powinienem mówić, że zwierzę działało z wolą przestępstwa, wiem przecież, że nie wolno przypisywać zwierzętom władz, które należą się wyłącznie człowiekowi. A jednak odczuwam pokusę, żeby to uczynić. W przeciwnym razie jak wyjaśnić upór, z którym dzik próbował wejść do domu? Jak wytłumaczyć zniszczenia, które poczynił później w gospodarstwie, kiedy już zobaczył, że nie uda mu się sforsować drzwi...? Bo powinienś wiedzieć, że dzik, zanim znów zniknął w lesie, pozbawił życia konia i wołu, które mieszkańcy domu trzymali w szopie. Ale nie jestem pyszny i wiem, że tylko nasz Ojciec w niebie zna prawdziwe przyczyny takiego zachowania.

Po tym, co zaszło, w umysłach myśliwych zapanowało wzburzenie i wielu z tych, którzy aż do tej chwili nastawieni byli pokojowo, zdecydowało się dołączyć do już

istniejących partii. Tak jak wcześniej stary Matias był głosem niezgody. Wychodził na drogę i błagał tych, którzy zmierzali w stronę lasu:

- Zostawcie dzika w spokoju! Zyskacie tyle, że będzie dla was bardziej zajadły! Javier was rozpozna!

Myśliwi odpowiadali mu opryskliwie, a później szli dalej swoją drogą nie zważając, że rozmawiają ze starcem, który ponadto mówił z głębi swego szaleństwa. Nie powinienes być srogi osądzając ich złe wychowanie i brak powściągliwości. Jak już Ci mówiłem, nie panowali nad sobą, bo bali się, że dzik będzie dalej szkodził ich gospodarstwu, które są przeważnie niezwykle biedne. Tak biedne, że ledwie potrafią dostarczyć wystarczającą ilość stawy i przyodziewku. Ale Matias także miał swoje racje:

- Javier nie ma nic przeciwko wam! Uderza tylko w tych, którzy wyrządzili mu krzywdę!

Niestety wszyscy wiedzieli, że słowa starca nie były czystym szaleństwem, bo rodzina zaatakowana przez dzika należy do najmniej chrześcijańskich w Obaba, a jej członkowie od wielu pokoleń są niezwykle skłonni do okrucieństwa; dowiedli tego z całą oczywistością podczas ostatniej wojny. Niejeden raz po pijanemu w oberży dawali upust swemu okrucieństwu, kpiąc z Javiera a nawet bijąc go; ponieważ nikczemność zawsze wybiera sobie najsłabszego. Ale czy istniał jakiś związek między jednym a drugim? Czy należało całkowicie odrzucić to, co mówił starzec? Takie były pytania, które sobie zadawałem i które dręczyły mnie nieustannie.

Matki w Obaba opowiadają dzieciom pewną bajkę, gdzie córka pyta podłego ojca, czy nie myśli czasem, że pewnego dnia przyjdzie do niego śmierć. Ojciec odpowiada, że trudno, aby coś takiego mogło się zdarzyć, bo przecież: *mam brata, który jest lwem i żyje w górach, a wewnątrz tego lwa jest zajac, a w zajacu gołębica; gołębica z jajem. Otóż jeśli ktoś zdobędzie to jajo i rozbije mi je tu, na czole, umrę. Jeśli się tak nie stanie, nie umrę nigdy.* Każdy, kto słucha bajki, wie jednak, że mały sługa odkryje zależność i że mężczyzna, który w istocie jest demonem, umrze. A jednak ja nie posiadam sprytu małego sługi i nie potrafiłem odpowiedzieć na własne pytania. Może byłem tępy; być może nie, która prowadziła od Javiera do dzika, trudniej było wypruć, niż tę wiążącą życie ojca z jajkiem gołębicy.

W każdym razie wypadki następowały po sobie tak szybko, że ledwie starczało czasu na zastanowienie. Zdarzyło się bowiem, że trzeciego dnia polowania dzik dopadł i zranił jednego z myśliwych, który nie nadążył za grupą.

List ciągnie się dalej na ósmej karcie, na której, ponieważ położono ją odwrotnie niż inne, dobrze zachowała się górna część. Inaczej stało się z dolną, gdzie mniej więcej osiem linijek pozostało nieczytelnych.

Wedle świadectwa tych, którzy towarzyszyli zranionemu, biały dzik znowu zachowywał się z rozwagą i świadomością, kryjąc się w listowiu i pilnując partii aż do chwili, gdy jeden myśliwy, wybrany spośród jej członków, ten który później został zraniony, nie został bezbronny i sam. Stary Matias powiedział głośno to, o czym już wszyscy myśleli:

- Będzie lepiej, jeśli odtąd chodzić będziecie z zakrytymi twarzami. Szczególnie ci, którzy kiedyś wyrządzili mu krzywdę. Teraz już widać, że pragnie zemsty.

W tym mniej więcej czasie zdałem sobie sprawę, że zawitała do nas wiosna i że pachniały pola pełne pięknych kwiatów wszelkiego rodzaju, którymi obdarzył nas Stwórca. Ale tak dla mnie, jak i dla pozostałych mieszkańców Obaba cały ten ogród nie zdawał się na nic; żaden kwiat nie mógł spełniać właściwych mu posług, żaden nie służył przyjemności naszego ducha. Goździki i lilie samotnie rodziły się w lesie i równie samotnie umierały, ponieważ nikt, ani dzieci, ani kobiety, a nawet najbardziej doświadczeni mężczyźni nie ośmielali się dotrzeć aż do nich; taki sam los spotkał goryczki z gór i krzewy rododendronów, i róże, i irysy. Biały dzik był jedynym panem terenów, gdzie rosły. Dobrze ujęła to jedna z gazet, które ukazują się w Twoim mieście: dzikie zwierzę terroryzuje małe miasteczko Obaba. A czy wiesz, ile razy schodził nocą nas odwiedzać, żeby potem...

Ósma karta urywa się w tym miejscu. Na szczęście dwie następne nie nastroczają żadnych kłopotów przy lekturze. W ostatniej części listu litery kanonika Lizardiego stają się bardzo małe.

... to, co zapowiedział Matias, spełniło się z dokładnością proroctwa. Biały dzik nie przestawał atakować domów tych, którzy uczestniczyli w obławach, noc w noc, bez odpoczynku, z rozwagą kogoś, kto nakreślił sobie plan i nie słabnie spełniając go. Gdy trwoga zamieszkała na dobre we wszystkich sercach, starzec przyszedł odwiedzić mnie na probostwie.

- Przychodzę zadać wam pytanie, a im prędszej uzyskam odpowiedź, tym lepiej. Czy mogę zabić białego dzika? – powiedział, jak tylko wszedł.

Jego słowa napęłniły mnie niepokojem i to nie tylko ze względu na szorstkość, z jaką zostały wypowiedziane. Starzec chciał tak naprawdę, żebym pobłogosławił zbrodnię; dla niego nie było żadnej różnicy między chłopcem, którego znał, a dzikiem pustoszącym w owym czasie naszą dolinę. Także ja sam, muszę Ci to wyznać, miałem wątpliwości w tej sprawie. Źleś uczynił, powiesz; prosty kapłan nie ma prawa wątpić o tym, czego dowiodło tylu teologów i mędrców. Ale jestem pospolitym człowiekiem, małym drzewkiem, które zawsze rosło w gęstych mrokach, i to zwierzę, które wydawało się działać z rozeznanie i wolą, zdołało mnie zafascynować.

Ze względu na to wszystko wołałem uniknąć bezpośredniej odpowiedzi. Powiedziałem mu:

- Na próżno byś tego próbował, Matias. Jesteś starcem. Nie zdołasz upolować takiego zwierzęcia jak to, które może kpić z najlepszych myśliwych.

- Dla mnie to łatwe, bo dobrze znam zwyczaje Javiera – odpowiedział podnosząc głos i wykazując pewną arogancję. Później dodał: – Poza tym, to już moja rzecz. Chcę tylko wiedzieć, czy mogę go zabić, czy nie. I wy macie obowiązek odpowiedzieć mi na pytanie.

- Ale, czy trzeba to robić? Po co zabijać zwierzę, które prędzej czy później odejdzie z Obaba? Zawsze, kiedy...

- Oczywiście, że trzeba! – przerwał mi prawie krzycząc. Czy przypadkiem nie litujecie się nad nim? Nie szkoda Javiera?

- Matias, nie chciałbym...

I tym razem nie pozwolił mi dokończyć. Wyprostował się na swoim miejscu i pogrzebawszy w torbie, którą przyniósł, położył na stole bardzo brudną chustkę. Czy wiesz, co w niej było? Nie, nie możesz sobie tego wyobrazić, bo chodzi o krwawiącą racicę dzika. Na ten okropny widok cofnąłem się przerażony.

- Javier bardzo cierpi – zaczął wtedy starzec.

Milczałem, nie mogąc wydobyć z siebie słowa.

Ludzie w Obaba to tchórze – zaczął po chwili. – Nie chcą zmierzyć się z nim twarzą w twarz i uciekają się do potrzasków, pułapek albo trucizny. Nie obchodzi ich, że śmierć będzie długa i bolesna. Żaden dobry myśliwy tak nie postępuje.

- To naturalne, że są przestraszeni, Matias. Źle robisz pogardzając nimi z tego powodu.

Nie byłem przekonany do tego, co mówiłem i wiele wysiłku kosztowało mnie, żeby wydobyć z siebie słowa. Starzec mnie nie słuchał mnie w każdym razie; wydawał się pochłonięty rozmową z samym sobą.

- Kiedy dzik wpadnie w potrzask, uwalnia się odcinając uwięziony członek własnymi zębami. Takie jest jego prawo.

Mówił zacinając się i oddychając głęboko.

- Nie wydaje się wam, że Javier szybko się uczył? – zapytał w końcu patrząc mi w oczy. Jego uśmiech w tej chwili był uśmiechem ojca dumnego z wyczynów syna.

Zgodziłem się z tym, co mówił, i pomyślałem, że uczucie tego człowieka było usprawiedliwione; kiedy przyjdzie dzień sądu, Bóg Nasz Pan bez wątpienia przyzna mu ojcostwo, którego pragnął. Tak, Matias był prawdziwym ojcem Javiera; nie ten, kto go porzucił po narodzeniu; ani ten, kto zaadoptowawszy, dał mu później w swojej oberży tylko nędzę.

- Mogę go zabić? – zapytał mnie wtedy starzec. Znów wydał się jakby spowity cieniem.

Jak wiesz, drogi przyjacielu, miłosierdzie jest najwyższą formą miłości; tą, która nas najbardziej porusza, tą, która z największą siłą popycha nas ku dobru. I bez najmniejszej wątpliwości, Matias mówił do mnie w jej imieniu. Nie mógł znieść, że chłopak będzie cierpieć. Trzeba było jak najszybciej położyć temu kres.

- Tak, możesz go zabić – powiedziałem. – Zabić tego dzika to nie grzech.

Powiesz mi, że dobrze uczyniłem. A jednak mając na uwadze to, co zdarzyło się później ...

Dziesiąta karta urywa się w tym miejscu. Następnej i ostatniej brakuje czterech pierwszych linii; reszta, razem z podpisem, zachowała się bardzo dobrze.

... w pobliżu Obaba, nie tak daleko od tego domu, znajduje się lesista dolina, która, mając kształt odwróconej piramidy, kończy się jaskinią, jakby wnioskującą do wnętrza ziemi. A więc Matias twierdził, że właśnie tam ukrył się biały dzik. Dlaczego? – zapytasz; skąd wzięło się tego rodzaju założenie, założenie, które – wyprzedzę już wypadki – okazało się słuszne? Otóż starzec wiedział, że Javier ukrywał się tam, kiedy uciekał z oberży. Biedny chłopak chował się w jaskini nie mając innego towarzystwa oprócz salamander.

Ale jak Ci już mówiłem, dowiedziałem się tego wszystkiego, kiedy już było za późno. Gdybym był wiedział wcześniej, nie dałbym Matiasowi mojej zgody. Nie, nie możesz wchodzić do tej jaskini, powiedziałbym. Żaden myśliwy nie będzie czekał na dziką w miejscu takim jak to. To zbyt niebezpieczne. Popelnisz ciężki grzech idąc tam i narażając swoje życie na śmiertelne niebezpieczeństwo.

Bóg nie zechciał mnie jednak oświecić. Pomyliłem się, stawiając czoła sprawie, w której nie mogłem w żaden sposób rozróżnić dobra od zła, a później nie było już czasu, żeby cokolwiek naprawić. Wydarzenia, przechodzę właśnie do opowieści o nich, potoczyły się jak kamienie, które raz straciwszy oparcie, spadają skacząc w dół zbocza. Rzeczywiście wystarczyło kilka godzin, żeby wszystko się rozstrzygnęło.

Po tym, jak Matias wyszedł, byłem w kościele, kiedy nagle usłyszałem coś, co w tamtej chwili, drgnąwszy ze strachu uznałem za odgłos wybuchu. Z początku nie zastanowiłem się, jakie było pochodzenie tak silnego, niezwykłego w Obaba grzmotu. To nie była dubeltówka, pomyślałem.

– Chyba że wystrzał padł w jaskini! – krzyknąłem zaraz potem. Od razu wiedziałem, że na pewno tak było. Z Bożą pomocą odgadłem, co się stało.

Matias już nie żył, kiedy przybyłem do doliny. Leżał przy samym wejściu do jaskini, twarzą do ziemi, trzymając jeszcze dubeltówkę. Kilka metrów od niego leżał biały dzik, dysząc i krwawiąc z rany na szyi.

Wtedy zdało mi się, że wśród sapania usłyszałem głos. Nadstawiłem lepiej uszu i jak myślisz, co usłyszałem? Otóż słowo, które w takiej chwili wypowiedziałby każdy chłopiec: mamó! Na własne oczy widziałem, jak ten dzik skarżył się i płakał, i ciągle powtarzał mamó, mamó... czysta iluzja, powiesz, czyste majaki człowieka wyczerpanego i o słabych nerwach; sam powtarzam to sobie, kiedy przywołuję wszystko, co przeczytałem w uczonych książkach, albo to, czego wymaga od nas wiara. A jednak nie mogę zapomnieć, co widziałem i słyszałem w jaskini. Bo w dodatku musiałem wziąć kamień i dobić go. Nie mogłem pozwolić, żeby dalej się wykrwawiał i cierpiał, musiałem działać, kierując się tą samą cnotą, która powodowała czynem starca.

Nie mogę więcej i tu kończę. Jestem teraz, jak sam widzisz, człowiekiem przegranym. Jak wielką wyświadczyłbyś mi przysługę, drogi przyjacielu, gdybyś przyjechał mnie odwiedzić! Mieszkam już trzy lata w Obaba. Czy to nie dość samotności?

Tym pytaniem – i podpisem, który następuje zaraz potem – kończy się list, a razem z nim to wyjaśnienie. A jednak nie chciałbym stawiać końcowej kropki pod moją pracą, nie zwracając uwagi na pewien fakt, który w licznych rozmowach z dzisiejszymi mieszkańcami Obaba wydaje mi się znaczący. Chodzi o ojcostwo Lizardiego. Wielu z tych, którzy ze mną mówili, twierdziło, że Javier był bez żadnych wątpliwości jego synem; przekonanie to okazuje się moim zdaniem dość uzasadnione przy drugiej lekturze dokumentu. Ta okoliczność wyjaśniłaby także, dlaczego list nie opuścił nigdy probostwa, gdzie został napisany: kanonik taki jak on nie mógł mieć tyle odwagi, żeby wysłać wyznanie, w którym brakowało w końcu najważniejszego.

ANEKS 3: TŁUMACZENIE NA POLSKI OPOWIADAŃ DINA BUZZATIEGO

1. Osiemnasty dołek

(Tłumaczenie: Alicja Włodarczyk)

Pewnego letniego popołudnia, Stefano Merizzi, mężczyzna pięćdziesięcioletni, dyrektor zakładu petrochemii, grał w golfa na polu Morisendy razem z przyjacielem Giacomo Introvisi, córką Lucią i hrabią Gianangelo Giunchi, który miał wkrótce zostać jej drugim mężem. Pogoda była wspaniała.

Merizzi był mężczyzną tęgim, ciężkim i nie nadającym się do wysiłków fizycznych, ale ćwiczącym golfa w nadziei, że ten przyjemny i trudny zarazem sport, pozwoli mu utrzymać formę. Z natury nerwowy, nie był w stanie w ciągu siedmiu lat praktyki, osiągnąć jakiegoś godnego uznania rezultatu. Było dobrze, jeśli był w stanie utrafić w tym czasie setkę uderzeń. On jednak nie przejmował się tym i pogodziwszy się z losem, zaznaczał swe punkty na tablicy {score}, bardziej dla gestu samego w sobie i by odegnąć złą passę, ciesząc się w głębi rezultatem. Jego przyjaciel Introvisi był tego samego kalibru. Córką Lucia i hrabia Giunchi byli natomiast bardzo dobrzy, ona *handicap* dziesięć, a on siedem.

By nadać grze w czwórkę jakiś sens z taką nierównością sił i możliwości, gracze zdecydowali się grać „w dwie piłeczki”. Lucia wybrała za partnera ojca.

Tego dnia, być może z powodu gorąca, Merizzi wydawał się być bardzo zmęczony i niemalże wlekl się po wspaniałych łąkach, ogrodzonych ogromnymi drzewami.

Na wstępie, jak zwykle, Merizzi uczynił tajemniczy *drive* i piłeczka trafiła do rowu. Jego partnerka zaś uderzyła zbyt swobodnie. Piłka skoczyła mocno na wprost i przechylając się w prawo, upadła około stu czterdziestu metrów od krawędzi lasu, w pobliżu gęstej wstęgi dzikich zielsk. Hrabia Giunchi przyjął natomiast wspaniałą pozycję, w samym środku *link*.

Kolejny ruch należał do Luci. Pomyłka w całym tego słowa znaczeniu. Piłka wplątała się jeszcze bardziej w krzaki zielsk. Pozostaje wyobrazić sobie, czy Merizzi byłby w stanie nie tylko dotrzeć do *green*, które oczekiwało go sto metrów dalej, ale chociaż, czy zdoła wyjąć piłeczkę z tej gmatwaniny.

- Kijek numer dziesięć – powiedział *caddy*.

- Daj mi który chcesz. Wszystko jedno!

Zwykle, właśnie ze świadomością swej niższości, Merizzi tuż przed przyjęciem ciosu, stał tam, szarpiąc się kilkanaście sekund. Tym razem jednak nie, był prawie zniechęcony, nie miał wcale ochoty zaangażować się, zdawało się wręcz, że gra jest mu obojętna. Przybrał

pozycję, podniósł kijek, przez moment trzymał go powietrzu, po czym cisnął nim, obracając go.

Dotknął piłki? Uderzył w nią? O ile ją przesunął, o dziesięć centymetrów, pół metra, metr? Słysząc było metaliczny, suchy odgłos, wzrok zdumionych graczy i *caddies*, śledzących piłeczkę, która wygięta wlocie, mknęła ku niebu, by potem upaść swobodnie w sam środek pola golfowego, piętnaście centymetrów od dziury. To był szczyt. Kto wie, czy mistrz świata zdołałby uczynić to z podobną precyzją.

-Tato, wiesz, że to było cudowne? – krzyknęła Lucia przy osiemnastym dołku. Jakkolwiek byłoby to nieprawdopodobne, po pierwszym *drive {ruchu}*, Merizzi nie wykonał już żadnego błędnego ruchu. A jeszcze dziwniejsze było to, że zdawał się być zmęczony i wydawało się, iż ten cudowny wyczyn, zdawał się go nie poruszać.

- Co ci się dzieje? Jak to wyjaśnisz? – pytał go Introvisi – wiesz, że wygrasz dzisiaj piękną ósemkę *handicap*?

Merizzi zatrzymał się na przedostatnim pokładzie pola, gdzie z niesamowitą precyzją zaliczył dołek. Oddychał z trudem. Oparł się o *putter*, jak staruszek o laskę.

- Drogi Giacomo – powiedział cicho – sens tkwi w tym, że nic mnie to już nie obchodzi tak w głębi duszy. Nic mnie więcej nie obchodzi i wiesz, że w golfa gra się dobrze tylko w takich warunkach, kiedy jest się zupełnie wyłączonym, a przynajmniej dotyczy to takich typów jak ja. I właśnie dziś po prostu figę mnie to wszystko obchodzi.

Podniósł rękę do oczu, by odpędzić się od czegoś.

- Ach te muchy - rzekł – przeklęte muchy!

- Jakie muchy?

- Nie wiem, nigdy ich tu wcześniej nie widziałem, ale zaczęły koło mnie latać, od czasu, gdy rozpoczęliśmy grę.

-Jakoś nie zwróciłem na to uwagi – powiedział Introvisi i zabrał się za kolejne uderzenie. Słońce było już nisko, na łąkach cienie wydłużały się.

Merizzi śledził go z wytężeniem. Po około dziesięciu krokach zatrzymał się, chwielejąc się. Zauważył to jego przyjaciel.

- Nie rozumiem cię. Grasz dzisiaj tak wspaniale, jak nigdy dotąd nawet nie śniłeś, grasz jak nastolatek, a z drugiej strony jesteś dziś zwiędły, jakby ci się przydarzyło jakieś nieszczęście. Można wiedzieć co się z tobą dzieje?

- Wyssali mnie – powiedział Merizzi smutnym głosem.

- Kto?

- Wszyscy. Życie. Moja żona. Moja córka. Wyssali mnie i dalej wysysają. A teraz ten tam chce się z nią ożenić. Do krwi. Od ilu lat? Tak dzień po dniu. Potem robotnicy, komisja wewnętrzna. Fiskus. Służba zdrowia. Kuzyni. Biedni krewni. Banda pasożytów, zresztą wiesz... I teraz jestem tym zmęczony, rozumiesz? Nic mnie więcej nie obchodzi. Jestem zmęczony, dlatego gram dobrze...Ależ wstrętne te muchy!

Jeszcze raz uczynił ręką ruch odganiania owadów. Ale Introvisi nie widział ich.

Osiemnasty i ostatni dołek, oddalony o trzysta osiemdziesiąt metrów, na wzniesieniu. *Green*, dopiero tam, na krawędzi wierzchołka, z dołu niewidoczny. Na początkowym *drive* jak nigdy dotąd się nie zdarzyło, Merizzi prześcignął Lucię o piętnaście metrów. Ten fenomenalny czyn był niezwykły. Przeciwnicy, z różnicą 14 punktów, przyglądali się. Merizzi wymierzył drugie uderzenie, podążył do ostatniego i najbardziej stromego stoku; do *green* brakowało jeszcze sto pięćdziesiąt metrów. Następne „uderzenie piąte” {piąty kijek} Lucii, nie było wielkim wyczynem. Piłeczka zachwiała się na czubku ziela, gdzie było zawalenie pola.

Zmęczony mężczyzna kazał dać sobie laskę numer osiem, nie zastanawiając się nad uderzeniem piłki. Dwoje *caddies* już udali się na miejsce, by kontrolować przybycie piłki.

- Przybyła tu, na *green* perfekcyjnie, a później, kto wie w jaki sposób, odskoczyła w tę stronę, wzdłuż fosy – wyjaśnia chłopiec. Słońce w tym momencie zniknęło za wierzchołkiem drzew; nadchodził wieczór.

Od strony *green* teren osuwa się w krzaczaste urwisko, ale piłeczka spadła w dół pionowo, uderzenie było piękne, odbiła się sporo, więc nie może być daleko. Wszyscy udali się na poszukiwania. Także Merizzi, skrzywiony, kręci się obserwując ciemiste krzewy i zielska.

Nastaje wieczór, rzeczy coraz bardziej przypominają cienie, jak urozmaicone fantazmy przy człowieku. Z lasu zaczynają dobywać się tajemnicze, małe odgłosy. Szczyty drzew są wciąż oświetlane przez słońce.

- Tato, tatku gdzie jesteś? - nagle zapytała Lucia.

W tym momencie, podczas gdy hrabia Giunchi skłaniał się, by podnieść jedną rzecz, powiedział:

- Czyja jest ta laska?

W szczeciniastej łące, niedaleko od drogi, znalazł kijek golfowy, prawie nowy.

Giunchi podniósł go do góry, by pokazać innym. Skamieniał patrząc w dal:

- Matko Święta!

Pozostali zbliżyli się z zaciekawieniem. Pośrodku *rough*, między dzikimi ziołami, prawie wyższymi od hrabiego, stała wielka ropucha. Odwrócona do zachodzącego słońca, zdaje się, że dyszy do tych ostatnich promieni słońca. Musiała to być wspaniała bestia, musiała przeżyć wielkie miłości, musiała być bardzo szczęśliwa, może to książę lub dobry król, przyjaciel wrózek, mały bóg lasu. A teraz umiera.

Jest zupełnie zakryty przez zgraję much, które go otaczają. Musiał długo walczyć o wolność, ale było ich zbyt wiele i teraz jest wykończony. Niezliczona liczba nieznosnych much otacza ją i wysysa. Jedne są nieruchome, baczne w zadawanej torturze, inne chodzą nerwowo między brodawkami, szukając najwrażliwszych miejsc na skórze, jeszcze inne latają obok, formując coś na znak małej szarej chmurki, dlatego zarys władcy jest niepewny i cienisty. Walczył o to, by się uwolnić, ale było ich zbyt wiele. Musi umrzeć.

Ale to długa męka, desperacka kara – samotność. Jutro już nie ujrzy słońca, nigdy więcej nie będzie mogła go ujrzeć, ale wciąż smakuje patetyczne promieniowanie słońca między koronami drzew; to światło było obecne, kiedy była młoda, za czasów nadziei i miłości.

Pod niechlujnym rojem much oczy nadal szklą się, usta poruszają w leciutkim oddechu.

Zgromadzeni ludzie stoją obok przestraszeni. To nie tyle rozpucha... co jej wzrok tak ich paraliżuje..

W tym momencie umierający z najwyższym wysiłkiem podnosi głowę, jakby chciał zaczerpnąć jeszcze powietrza. Przez moment jego wzrok spotyka się ze spojrzeniem Lucii.

W mgnieniu oka, jakby jej czegoś zabrakło, młoda kobieta, piękna i elegancka, odwraca się od krzaków krzycząc:

- Tato, tato, gdzie jesteś??!! Ale Merizziego nie widać.

Mężczyźni stojący koło rozpuchy powoli wycofują się.

2. Teddy boys

(Tłumaczenie: Alicja Włodarczyk)

Młodzieńcom z przedmieścia przewróciło się w głowie. Nie chcą się przystosować do plebsu, gdzie Bóg kazał im się narodzić. Chcieliby się podnieść społecznie, zamienić się w panów, traktować z pobłażaniem kogoś takiego jak ja, czyli dżentelmenów, którym szlachetna krew płynie w żyłach. Nie mogą nieszczęśnicy zrozumieć, jak wielka przepaść nas dzieli.

Zaczęli nas małpować, kto wie jakimi sztuczkami załatwili sobie ubrania prawie takie jak my, mówię „prawie”, gdyż widziani z daleka mogą nas niemalże zmylić, i są ludzie na tyle nieokrzesani, że przechodząc obok nich ściągają kapelusz. Ale z bliska! Trzeba być ślepym, by ich nie rozpoznać, gburów jakimi są. Ich kamizelki są bardzo obcisłe lub niedopasowane, z groteskowymi bufkami; rozciągnięte skarpetki i zdeptane obuwie. Także miecze. Dlaczego ci wszyscy błazni popisują się, mając przy boku przyrząd, który jest symbolem rycerskości i który źle urodzonym jest zabroniony przez prawo?! Mówi się, że na niektórych podwórkach łobuzi mają szkoły walki, prowadzone przez jakiegoś przestarzałego landsknechta. A to wszystko po to, by upodobnić się do nas, panów.

Trudno. Lecz ich bezczelność dochodzi do tego, że w nocy, w grupkach dwu- lub trzyosobowych pozwalają sobie na to, by wychodzić ze swoich cuchnących dzielnic i wałęsać się aż do granic Wysokiej Wyspy, antycznego centrum miasta, przynależnego tylko szlachetnym rodzinom. Do granic?! Niektórzy z nich ryzykują aż do tego stopnia, że zapuszczają się między czcigodne mury naszych domów, w otwartym akcie wyzwania.

Niestety straż wielkoksiażęce, mizerni odważniacy, którzy powinni zagwarantować spokój nocny i przyzwoitość, są jak biedne króliki. Jak tylko zauważą zbliżających się aroganckim krokiem tych prostaków, wynoszą się, chowając w korytarzach lub kryjąc po fosach.

Więc co pozostaje? By zachować powagę miejsc, które od wieków do nas należą, musieliśmy interweniować – my, synowie arystokracji. Również my, w grupkach dwu- lub trzyosobowych zaczęliśmy stróżować.

Tak więc, w tym szczęśliwym roku 1686, zaczęła się zabawa. Pewnego wieczoru, trzech włóczęgów około szesnasto, siedemnastoletnich, przebranych za paniczów, pojawiło się nagle na Placu Pocieszenia. Fabrizio Korteżani, Franz De la Hurthe i ja, Lionetto

Antelami, skryliśmy się w cieniu portyku. Kiedy tamtych trzech przechodziło obok, Fabrizio zaczął się głośno śmiać. Tamci, którzy nas jeszcze nie widzieli, uskoczyli w bok.

- I co? – mówi Fabrizio – przestraszyliście się? Trzech muszkieterów takich jak wy?!

- Do diabła! – powiedział najtęższy z nich, o twarzy stajennego – miałbyś ochotę zacząć bójkę paniczyku? Usun się, zanim będzie za późno..

Po czym ustawił się jak długi, rozstawiając nogi, ze szpadą przy lewym boku.

- Skur... - odpowiedział mu Cortezani – wiesz o tym, że to nasz dom? Szereg za mną!

Franz i ja staliśmy na uboczu, przeczuwając całą scenkę. Prawdę mówiąc także dwaj kompani ordynusa oddalili się, pozostawiając wolne pole. Dlaczego? Ale ujawnił się snobizm tych gagatków: chcieli się pokazać jako prawdziwi dżentelmeni.

W zapadającym zmierzchu, zaświeciły szpady. Pojedynek w całym tego słowa znaczeniu. Głupiec, cham był dwa razy większy od Fabrizia, jeśli chodzi o budowę ciała. Ale cóż znaczą mięsy i tłuszcz? To była różnica. Jakąż może mieć nadzieję ten włóczęga stojąc przez szlacheckim synem?

Był tak szybki, że ciężko było się połapać. Imbecyl zaatakował zwodząc lub coś w tym rodzaju. Ostrze Fabrizia zdążyło go przebić na wskroś. Doskonale widać było ostrze przechodzące przez kręgosłup.

Upadł na ziemię z głuchym odgłosem. Jęczał. Dwóch pozostałych już nie było w pobliżu.

Ten był pierwszym. Potem, noc po nocy, te spotkania stawały się dla nas przyjemną zabawą. Zabijać tych gburów było dla nas gierką, my wyrosliśmy na szermierce, w szkole najsłynniejszych mistrzów szpady z Neapolu i Hiszpani. Ale ci to nic. Każdego wieczoru były to osobliwości inne. A rano, jeden tu, drugi tam, leżeli rozłożeni w kałużach krwi.

Naturalnie, nie wszyscy „mieli wątroby” wystarczające, by się z nami zmierzyć. Był na przykład taki jeden, mały i krzywy, o twarzy bladej, zawsze ubrany cały na czarno. Co najmniej cztery razy widział mnie, jak załatwiałem któregoś z jego kolegów. Zawsze po tym, znikał gdzie wzdłuż murów.

- Ej ty – krzychałem za nim – podobały ci się te ćwiczenia? Nie chciałbyś się ze mną spróbować?

Wtedy oglądał się i patrzył na mnie przez chwilę. Cóż za nienawiść w jego oczach...był to dla mnie największy komplement. Oczy okrągłe, wklęsłe, mroczne patrzyły na mnie. A potem w drogę! Już musiał mnie poznać. Prawdopodobnie znał także moje imię. I widział, że gdy mam w ręku szpadę, wyrok na innych już zapadł.

Wyznaję, że można było się spodziewać gorszego: na przykład napad od tyłu lub atak czterech na jednego. Ale powtarzam, nawet młodzi muszkietierowie plebejscy przestrzegali reguł czystej gry. Zawsze jeden na jednego. To właśnie budziło w nas wściekłość:

– Myślicie, że tylko wy jesteście panami? Nawet za cenę śmierci, ale i my, inni, jesteśmy dżentelmenami.

Ale chłoptaś o którym wspomniałem wyżej, uciekał mi. Krzywy wzrok i potok słów, rzucający przekleństwa. Ale później w nogi. Ach, jakąż przyjemność by mi sprawiło nauczyć go na jego trzewiach pewnych chwytów szermierki. Na wieki by się ich nauczył.

Dlaczegoż nie było mi przeznaczone przez los szczęście spotkania go twarzą w twarz? Nie był ani wielki, ani gruby, ani dobrze zbudowany. A jednak, żaden z jego rówieśników nie miał wyglądu tak intrygującego.

Cisza. Może dziś wieczór będzie dobrą okazją. Któż tam się pojawia wzdłuż załuku Catorti? Jest druga w nocy. Jak dotąd był to pusty wieczór. Księżę Marchetto już sobie poszedł. Towarzyszył mi tego wieczoru, na rogu pałacu Priorów {to miejsce szczególne, tu położyłem już sześciu lub siedmiu tych śmiesznych ujeżdżaczy}, tylko markiz Degli Strazzi.

Chcecie wiedzieć, że to był właśnie on, czarny garbusek? Był sam, wierzyć, czy nie wierzyć. Nas dwóch, nieruchomych niczym dwie skały na końcu ciemnego załuku. Dzięki światłu z przeciwnej strony, widać sylwetkę młodego nicponia.

Jest już nie więcej, niż w odległości dziesięciu metrów. Co za blada twarz! Można by powiedzieć, że to twarz umarłego. Oczy patrzą groźnie, są jak dwie pieczary pełne nienawiści. To delicja widzieć kogoś, kto się boi. A więc dlaczego przychodzi? Dlaczego chce umrzeć?

Brakują trzy metry, dwa.. Jest tuż obok. Wyciągając ręce mógłbym go chwycić za szyję. Niedbałym krokiem zachodzę mu drogę.

- Powiedz Giose – zapytałem Degli Strazziiego – mógłbyś mi powiedzieć dlaczego ta wesz mnie popchnęła?

Oboje wyszliśmy z załuku wydostając się na otwarte pole. I czekamy na niego.

- Jesteś pijany? – zapytał Degli Strazzi miodowym głosem – dlaczego zastępujesz drogę szlachcicowi?

Oto on przed nami, wreszcie oświetlony latarniami Palazzo Ormea. Mały, biedny, nikczemny. Okrywają go czarne łachy naśladujące pański strój. Co za twarz! Wieki poniżenia i niedostatku znalazły odzwierciedlenie w niskim czole, krzywym nosie i wykrzywionych ustach.

- Ja, ja.. – jękał nieszczęśnik - ja nie zacho...

- Przepróś księcia, a puścimy cię – powiedział śmiejąc się markiz.

Tamten ociąga się. Można by przypuszczać, że stoi przygwożdżony strachem. Ale czy to był strach?

Wreszcie się zdecydował:

- Dobrze, przeproszę, jeśli...

- Na kolana! – powiedziałem – w dół, na kolana!

Przeszył mnie swoimi piekielnymi oczyma. Zesztywniał. Szybko skoczył w bok, wymykając się z załuku. Oddała się o dalsze dwa kroki i kładzie rękę na szpadzie.

- Czy jesteś bardzo pewny siebie, drogi książę? – zapytał chrypiącym głosem.

Żelazo wychodzi powoli z futerału z zgrzytem. Od tygodni nie czekałem na nic innego. Ale powolutku. Chcę się zabawić. Zwodzić go do końca. Co za gra, cudowna gra!

Obaj uważni, na straży. Czuję się młody i szczęśliwy. Chwytając za ostrze, jakby czuję jego słabość.

- Podły nędzarzu – mówię mu – wytłumacz mi, dlaczego chcesz umrzeć?

- Dla niej – odpowiedział

- Dla kogo?

- Dla niej – powtórzył i uczynił ręką gest w stronę okna, z którego patrzyła na nas Giuliana, moja kochanka.

- Nikczemniku, nigdy więcej już tego nie powiesz! – krzyknąłem do niego, wywijając przed nim czubek mej szpady.

Miałem ochotę poartować z jego szpadą, zanim go przeszyję. Ale jego bezczelność sprawiła, że zmieniłem zdanie. Nie mogę dłużej czekać.

Zaczynam od greckiego podwójnego ciosu, mojej specjalności. Oczywiście widzę go nieprzygotowanego. Wymachuje rękoma. Czuję, jak moja spada się zanurza.

Nie. Śmiesznym ruchem, karaluch zdołał się ocalić.

- Ach, nie spodobało ci się? Spróbuj tę! – traciłem równowagę i spokój. Fakt, iż wciąż muszę patrzeć na niego żywego, był dla mnie nie od zniesienia.

Ale jego szpada, we frenetycznym ruchu, kto wie w jaki sposób, wciąż wyprowadza z właściwego ruchu moją.

Dziwne. Wydaje mi się, że jest wyższy niż mi się dotąd wydawał. Wysoki prawie tak jak ja. Skrzywione usta otwarły się nieco i widać przez nie zęby. Wydawałoby się, że się śmieje.

- A więc śmiejesz się łobuzie? - podskoczyłem ujarzmiając jego szpadę szybkim odbiciem, niemożliwym by było skuteczne.

To absurdalne, nieprawdopodobne. Tylko sam Bóg wie, jak mógł się uchronić. W ostatnim momencie, skrzywieniem, uciekł od ciosu.

Śmieje się, chichocze szyderczo ten nieudacznik. Teraz jest wysoki, wyższy, przewyższa mnie o głowę. Pochłania mnie swoim wzrokiem, te haniebne oczy, mroczne, piekielne i wklęsłe, niczym trupie. Nie ma dwóch nóg, ale trzy, cztery, więcej; są bardzo długie i szybkie. Nie ma jednej szpady, ale dwie, pięć, pięćdziesiąt szpad, które świstają w szalonych ruchach. Kątem oka pytam mojego przyjaciela. Oparty jest o mur, nieruchomy, ma dziwny wyraz twarzy.

Okropny pająk ponagla mnie. Bronię się, osłaniam. Kurcz zawładnął moim pulsem. Przeżyję? Sapię z trudem. Trzeba się pospieszyć. Zdaję się na uderzenie saraceńskie. Nie jest najczystsze, ale w wyjątkowych przypadkach się sprawdza ...O!

Jedno uderzenie ognia przeszło mi pierś głęboko, coraz głębiej. Kto teraz wyłącza światło? Skąd ta ciemność?

3. Łowcy starców

(Tłumaczenie: Krystyna Szwał)

Roberto Saggini, administrator niewielkiej fabryki papieru, lat czterdzieści sześć, przystojny mężczyzna, włosy siwe, zaparkował o drugiej w nocy swój samochód parę kroków od baru „Tabacchi”, Bóg jeden wie, jakim cudem jeszcze otwartego.

„Minutka i zaraz jestem z powrotem” rzucił do dziewczyny siedzącej obok. Dziewczyna była ładna, w świetle neonowych latarni czerwień jej ust lśniła niczym napuszony kwiat.

Przed barem stały jakieś samochody. Roberto musiał zaparkować trochę dalej. Był majowy wieczór, czyste, rześkie powietrze wiosny. Ulice zupełnie opustoszałe.

Wszedł do baru po papierosy. Gdy znalazł się z powrotem w drzwiach, gotowy, by wyjść do samochodu, nagle rozległo się złowrogie wołanie.

Z domów naprzeciwko? Z bocznej uliczki? A może wychodziły z samego asfaltu, te wstrętne kreatury? Najpierw dwa, trzy, potem pięć, siedem szybkich jak błyskawica cieni rzuciło się ze wszystkich stron w kierunku samochodu. „Łapać starca! Łapać starca!”

A dalej przeszywający gwizd, długi, pulsujący, wojenne larum młodych łobuzów. W najbardziej dziwacznych godzinach nocy ten dźwięk wyrywał ze snu całe dzielnice, a mieszkańcy przeszyli dreszczem, jeszcze głębiej chowali się w swoich łóżkach, polecając Bogu nieszczęśnika, którego lincz właśnie się zaczynał.

Roberto ocenił niebezpieczeństwo. *Najwyraźniej nie mieli przyjaznych zamiarów.* To były czasy, kiedy mężczyźni ponad czterdziestoletni zastanawiali się dwa razy, zanim wyszli na miasto późną nocą. Powyżej czterdziestu lat było się już starcem. A młode pokolenie czuło do starców całkowitą pogardę. Mroczna niechęć podburzała wnuki przeciw dziadkom, dzieci przeciwko ojcom. Co więcej, stworzono nawet pewnego rodzaju kluby, organizacje, sekty opanowane dziką nienawiścią do osób starszych, tak jakby to one ponosiły odpowiedzialność za całe niezadowolenie, przygnębienie, nieszczęścia i niepokój młodzieży, typowe w tym wieku. A nocą bandy te, szczególnie na peryferiach, rozpoczynały wściekłe, niczym nieopohamowane polowania na starców. Gdy udało im się jakiegoś schwytać, zasypywali go gradem uderzeń, rozbierali do naga, chłostali i smarowali jakąś farbą, by potem zostawić przywiązanego do drzewa, czy latarni. W niektórych przypadkach, zaślepieni szaleństwem tego brutalnego ceremoniału, posuwali się jeszcze dalej. A o świcie znajdowano na środku ulicy tak oszpecone, zniszczone zwłoki.

Problem młodości. Odwieczna zgryzota, którą kolejne pokolenia ojców a potem ich synów znosiły cierpliwie, wreszcie wybuchła. Gazety, radio, telewizja, filmy dały młodym

zielone światło. Schlebiano im, wychwalano, niemal wielbiono, zachęcano, by zaprezentowali się światu używając przy tym wszelkich dostępnych środków. Natomiast starzy, mimo, że ten korowód napawał ich strachem, sami w nim uczestniczyli, po to, by zapewnić sobie alibi, by ogłosić, i tak na próżno, że choć mają te pięćdziesiąt czy sześćdziesiąt lat, duchem wciąż są młodzi, że aspiracje i lęki nowych zastępów młodzieży są również ich udziałem. Naiwni: czy mówiliby to, czy coś innego, młodzi i tak byli przeciw, młodzi czuli się panami świata, młodzi, skąd inąd słusznie, domagali się władzy do tej pory dzierzonej przez patriarchów. Młody wiek to nie grzech-takie było ich hasło.

I odtąd takie nocne rajdy odbywały się regularnie a, swoją drogą, zastraszone władze chętnie przymykały na nie oko. A w gruncie rzeczy, jeśli te zramolałe zgredy, które tak naprawdę powinny siedzieć w domu, pozwalały sobie drażnić młodych swoim starczym narzekaniem, tym gorzej dla nich.

Na celowniku znaleźli się szczególnie starcy w towarzystwie młodych kobiet. Wtedy radość prześladowców sięgała szczytu. Gdy okoliczności sprzyjały, a takie sytuacje, prawdę mówiąc, zdarzały się dość często, mężczyznę wiązano i bito, a w tym samym czasie, na jego oczach, towarzyszka była narażona na rozmaite nadużycia cielesne, skomplikowane i długotrwałe.

Roberto Saggini oszacował niebezpieczeństwo. Pomyślał szybko: nie zdążę dobiec do samochodu. Ale mogę uciec do baru, tam ci dranie nie ośmielą się wejść. A ona pewnie da radę.

„Silvia, Silvia!” krzyknął „zapal samochód i uciekaj. No już! Szybko!”

Dziewczyna na szczęście zrozumiała. Natychmiast przepchnęła się na miejsce kierowcy, odpaliła, wrzuciła bieg i ruszyła z impetem, a silnik zawył na wysokich obrotach.

Mężczyzna odetchnął z ulgą. Teraz mógł zająć się sobą. Odwrócił się, by ruszyć do baru i tam szukać ratunku. Ale w tej samej chwili wejściowa krata baru opadła z hukiem.

„Proszę otworzyć! Otwórzcie!” błagał. W środku nikt nie odpowiadał. Jak zawsze, gdy młodzi właśnie atakowali, wszyscy zamykali się w swoich czterech ścianach. Nikt nie chciał nic wiedzieć, nikt nie chciał nic widzieć, nikt nie chciał mieszać się w sprawę.

Nie było ani chwili do stracenia. Siedmiu czy ośmiu podejrzanych typów, całkowicie widocznych w ostrym świetle latarń, zaczęło zbliżać się ku niemu. Nawet nie biegli, tak byli pewni, że go złapią.

Jeden z nich, wysoki, blady, ostrzyżony do gołej skóry, miał na sobie ciemno czerwony sweter, na którym widniała kontrastująca, ogromna biała litera R. „Już po mnie” pomyślał Saggini. Gazety od miesięcy rozpisywały się o tym R. Był to znak Sergio Regora, najbardziej

bezwzględne gościa bandy, o którym mówiło się, że osobiście porachował kości już coś ponad pięćdziesięciu starcom.

Jedyną wyjście to próbować. Po lewej, w głębi alei zaczynał się szeroki plac, na którym rozlokowano lunapark. Trzeba się tylko tam bezpiecznie przedostać. A potem łatwiej już będzie schować się w tym pogmatwanym zbiorowisku wozów.

Ruszył biegiem, w końcu był przecież jeszcze dość silny, kątem oka dostrzegł, że z prawej biegnie prosto na niego, tak, by odciąć mu drogę, przysadziste dziewczę. Ona też była ubrana w sweter z białym R. Miała płaską, lecz całkiem przyjemną twarz, a z jej dużych ust wydobywał się okrzyk: „Stój, stój ty stara świni!” W prawym ręku dziewczyna trzymała gruby, skórzany pejcz.

Chciała rzucić się na mężczyznę z naprzeciwka, ale ten zdążył nabrać już takiego rozpędu, że nie dała rady i całym swym ciężarem runęła na ziemię, nie zdążywszy go nawet uderzyć.

W ten sposób utworzyło się przejście. Saggini, ile tchu w piersiach, rzucił się w stronę pogrążonego w mroku placu. Teren wesołego miasteczka otaczał płot. Przeskoczył go jednym susem i pobiegł tam, gdzie ciemności wydawały się najgęstsze. A reszta za nim.

„Chce uciec, drań” zawołał Sergio Regora, choć zbytnio się nie śpieszył, pewny łatwej zdobyczy. „I się nie daję!

Obok Sergio pędził jego kompan: „Szefie, muszę ci coś powiedzieć” Byli właśnie na skraju lunaparku. Stanęli.

„Chcesz mi to powiedzieć akurat teraz?”

„Chciałbym się mylić, ale mam nieodparte wrażenie, że ten tam to mój stary.”

„Tamta świnią to twój ojczulek?”

„No tak, wydaje mi się, że to on.”

„Tym lepiej.”

„Ale ja...”

„Mam nadzieję, że nie chcesz nam teraz narobić kłopotu.”

„Dla mnie sprawa jakby oczywista...”

„Masz do niego jakiś sentyment?”

„A skąd, to straszny kretyn. A do tego potworny nudziarz.”

„I co w związku z tym?”

„No więc ci mówię, dla mnie sprawa jest jasna.”

„Ale z ciebie cykor. Byś się wstydził! Co prawda sam do tej pory nie natknąłem się na mojego ojca, ale założę się, że wykazałbym więcej entuzjazmu, niż ty. No dalej, trzeba go z stamtąd wykurzyć...”

Bieg był tak męczący, że serce o mało nie wyskoczyło Sagginiemu z piersi. Przycupnął u stóp ogromnego namiotu, możliwe, że cyrkowego, w całkowitym cieniu, usiłując zniknąć w jego fałdach.

Obok, w odległości sześciu czy siedmiu metrów stał wóz cygański a w jednym z jego okienek świeciło się światło. Powietrze ponownie przeszył gwizd tych niegodziwców. W wozie zapanowało zamieszanie. Chwilę później w drzwiach pojawiła się zaciekawiona, bardzo ładna, tęga kobieta.

„Proszę pani. Proszę pani!” odezwał się szeptem Saggini ze swej niezbyt pewnej kryjówki.

„O co chodzi?” rzuciła nieufnie.

„Błagam, niech mnie pani wpuści do środka. Ścigają mnie. Chcą mnie zabić.”

„Nie, nie. Nie chcemy tutaj żadnych kłopotów.”

„Dwadzieścia tysięcy lirów, jeśli mnie pani wpuści.”

„Słucham?”

„Dwadzieścia tysięcy lirów.”

„Nie, nie. Tu są porządni ludzie.” I odwróciła się, zamykając za sobą drzwiczki, a wewnątrz rozległ się chrzęst zasuwanego łańcucha. Światło też zgasło.

Cisza. Żadnych dźwięków, żadnych odgłosów kroków. Czyżby zrezygnowali? Zegar gdzieś w oddali wybił kwadrans po drugiej. Zegar gdzieś w oddali wybił w pół do trzeciej. Zegar gdzieś w oddali wybił za kwadrans trzecią.

Powoli, ostrożnie, tak, aby nie robić hałasu, Saggini wstał. Może to był właściwy moment, by się stamtąd ulotnić.

Natychmiast dopadł go jeden z tych przeklętych drani, i podnosząc prawą rękę cisnął przedmiot, którego nie dało się zidentyfikować. Saggini, w przeblysku pamięci przypomniał sobie to, co powiedział mu przed laty pewien przyjaciel: jeśli ktoś chce cię uderzyć, wystarczy cios pięścią w brodę, przy tym koniecznie należy lekko podskoczyć, bo wtedy bije już nie sama pięść, ale całe ciało.

Saggini poderwał się do góry, jego pięść z głuchym echem uderzyła w coś twardego. „Auu” jęknął ten drugi padając bezwładnie na plecy. W wykrzywionej od bólu twarzy, która

się od niego usilnie odwracała, Saggini rozpoznał swojego syna. „To ty, Ettore!” i pochylił się, by mu pomóc.

Ale wtedy trzy czy cztery ciemne sylwetki pojawiły się jak spod ziemi. „Tu jest, jest tutaj. Łapać starca!”

I dalej w nogi, jak szalony, przeskakując z jednego cienia w drugi, czując coraz bardziej rozwścieczony oddech oprawców tuż tuż, na plecach. Nagle uderzono go czymś metalowym w policzek, powodując okropny ból. Wykonał desperacki unik, i zepchnięty do samego ogrodzenia, rozejrzał się, szukając jakiegoś wyjścia. Wesole miasteczko nie mogło mu już zaoferować żadnej pomocy.

Trochę dalej, za jakieś sto metrów zaczynały się ogrody. Siła desperacji sprawiła, że przebiegł ten dystans pierwszy. „Łowcy” nie spodziewali się takiego posunięcia. Dopiero w ostatniej chwili, kiedy Roberto dopadł już do skraju niewielkiego lasu, wszczęto alarm. „Tam, z tamtej strony, patrzcie, chce się schować w lesie. Dawajcie! Łapać starca!”

Pościg zaczął się od nowa. Gdyby tak tylko wytrzymać do pierwszego brzasku, to może będzie ocalony? Ale ile czasu brakowało? Zegary to tu, to tam wybijały godziny, a jemu, w tej burzy emocji i tak nie udawało się policzyć uderzeń. I w dół doliną, w górę brzegiem urwiska, i naprzód przez jakąś rzeczkę, ale za każdym razem, gdy się odwracał, trzech czy czterech typów nieubłaganie podążało za nim, wyciągając ze wszystkich sił ręce, by go złapać.

Kiedy ostatkiem sił wspiał się na stromy brzeg ostatniego bastionu, zauważył, że trochę dalej za linią dachów niebo zaczęło blednąć. Ale było już za późno. Czuł się zupełnie wykończony. Ze zranionego policzka ściekały strużki krwi. Regora właśnie go doganiał a w ustępującym zmroku można było dostrzec biel jego szyderczego uśmiechu.

Stanęli obaj na porośniętym trawą grzbiecie urwiska twarzą w twarz. Regora nie musiał nawet zadać ciosu. Saggini, aby go uniknąć, cofnął się o krok, ale nie znalazł gruntu i runął w dół po stromym, kamienistym zboczu, porośniętym jeżynami. Najpierw dał się słyszeć głuchy odgłos upadku, a za chwilę intensywny jęk.

„Karku to on pewnie nie skręcił. Ale przynajmniej nieźle się pokiereszował.” powiedział Regora. „A teraz lepiej się stąd wynośmy. Nigdy nic nie wiadomo. Policja wszędzie ma swoje wtyki.”

I poszli sobie, cała paczka, komentując to polowanie wśród salw grubiańskiego śmiechu. Za długo to wszystko jednak trwało. Żaden stary nie kosztował ich tyle zachodu. Czuli się zmęczeni. Nie wiadomo, jakim cudem, ale byli wykończeni. Powoli wszyscy rozeszli się w różnych kierunkach. Regora szedł dalej tylko z dziewczyną. Dotarli do mocno oświetlonego placu.

„Ty, co ty masz na głowie?” zapytała.

„A ty? Ty też coś masz!”

Podeszli bliżej, bacznie się sobie przyglądając.

„O Boże, co ci się stało na twarzy? I skąd ta siwizna?”

„Twoja twarz też jest straszna.”

Chwila niepokoju. Coś takiego jeszcze nigdy nie spotkało Regory. Podeszedł do witryny sklepu, by się przejrzeć. W szybie zobaczył wyraźnie człowieka koło pięćdziesiątki, oczy bez wyrazu, policzki i oczy zwiotczałe, szyja taka, jak u pelikana. Spróbował się uśmiechnąć, na samym przedzie brakowało mu dwóch zębów.

Czy to jakiś koszmar? Odwrócił się. Dziewczyna też gdzieś zniknęła. Za chwilę z przeciwległej strony placu wybiegło pędem troje młodych ludzi. Potem pięcioro, ośmioro. Gwizdnęli długo i przeraźliwie. „Dawajcie, łapać starego.”

Regora zaczął biec ile sił w nogach. Ale nie miał ich za wiele. Ach ta młodość, ten zuchwały, bezkompromisowy wiek, miał trwać, miał nigdy się nie kończyć. A wystarczyła noc, by wszystko stracić. Teraz nie było już co tracić. Teraz to on był stary. I właśnie przyszła kolej na niego.

4. Samobójstwo w parku

(Tłumaczenie: Krystyna Szwałd)

Dziewięć lat temu kolega Stefano, mój znajomy, mężczyzna trzydziestoczworoletni, zachorował na „samochód”.

Stefano miał już Seicento, jednak do tej pory nie zdradzał objawów tej strasznej choroby.

Wszystko wydarzyło się błyskawicznie. Tak, jak wielka ale zgubna namiętność opanowuje człowieka, tak Stefano w kilka dni stał się niewolnikiem swojego planu i o niczym innym nie potrafił już mówić.

Samochód! Nie autko do codziennego użytku co jakoś tam jeździ, ale pojazd wysokiej klasy, symbol sukcesu, wyraz władania światem, potwierdzenie własnej osobowości i czynnik rozbudowujący pozycję człowieka, sprawca przygód, jednym słowem symbol uciech naszych czasów.

A więc pragnienie, obsesja, żądza posiadania samochodu dla elity, najnowszego modelu, przepięknego, mocnego, wymagającego, nadzwyczajnego, na którego widok odwracałyby się głowy milionerów.

Czy to pragnienie było puste, dziecinne, bezsensowne? Nie wiem. Nigdy go nie czułem. A zuchwalstwem byłoby osądzać innych. W dzisiejszych czasach tysiące mężczyzn mają tę przypadłość. Ich cel to nie szczęście rodziny, satysfakcjonująca i zarazem dobrze płatna posada, zdobycie bogactwa czy władzy. To również nie świat sztuki ani wzrost duchowy. Nie, dla takiego wychuchanego paniczka czy sprawnego fabrykancika szczytem marzeń jest samochód serii limitowanej, o której fantazjuje w modnych barach. Problem w tym, że Stefano zarabiał mało, a cel jego codziennych mrzonek pozostawał wciąż niezwykle odległy.

Stefano zadreślał tą obsesyjną myślą siebie samego, zanudzał swoich przyjaciół i przysparzał zmartwień Faustynie, swojej żonie, stworzonku łagodnemu i pełnemu wdzięku, zbyt zakochanemu w mężu.

Ileż to razy musiałem być świadkiem tych ich długich, przykrych rozmów.

„Podoba ci się?” pytał niespokojnie, pokazując Faustynie folder reklamowy jakiegoś nadzwyczajnego auta.

Ona zaledwie na niego zerkiała. I tak już wszystkiego się domyślała.

„Oczywiście, że mi się podoba” odpowiadała.

„Ale naprawdę ci się podoba?”

„Ależ oczywiście”

„Ale bardzo ci się podoba?”

„Stefano, proszę” i uśmiechała się do niego tak, jak uśmiecha się do nieodpowiedzialnych pacjentów.

A wtedy on, po długiej chwili milczenia:

„Wiesz, ile kosztuje?”

Faustyna próbowała żartować.

„Myślę, że byłoby lepiej, gdybym nie wiedziała”.

„Dlaczego?”

„Skarbie, wiesz to lepiej ode mnie. Bo nigdy nie będziemy mogli pozwolić sobie na taki kaprys.”

„I widzisz” unosił się wtedy Stefano „a ty, żeby ty chcesz mi sprawić przykrość..... zanim jeszcze będziesz znała.....”

„Ja? Sprawić ci przykrość?”

„Tak, właśnie tak. I zdaje się, że robisz to specjalnie. Wiesz, że to jest moja słabość, wiesz, jak bardzo mi na tym zależy, wiesz, że byłbym najszczęśliwszym człowiekiem..... a ty, ty zamiast dodawać mi otuchy, nie robisz nic innego jak tylko drwisz sobie ze mnie.”

„Teraz jesteś niesprawiedliwy, Stefano, wcale z ciebie nie drwię.”

„Zanim jeszcze dowiedziałas się ile kosztuje ten samochód, już byłaś przeciwna.”

I tak w koło.

Pamiętam, że pewnego dnia, kiedy mąż był w drugim pokoju i nie mógł nas słyszeć, Faustyna powiedziała:

„Proszę mi wierzyć, ale cała ta sprawa z samochodem stała się istną katorgą. W domu to jego jedyny temat. Od rana do wieczora tylko Ferrari, Maserati, Jaguar, niech je wszystkie szlag trafi. Tak jakby miał je kupować już jutro. Już nie wiem, co mam o tym wszystkim myśleć; ja go nie poznaję, pamięta Pan pewnie, jakim był kiedyś wspaniałym mężczyzną. Czasami zastanawiam się, czy przypadkiem nie postradał rozumu. Myśli Pan, że to możliwe? Jesteśmy młodzi. Kochamy się. Mamy z czego żyć. Stefano ma dobre perspektywy w pracy, koledzy go lubią. Dlaczego mamy zatruwać sobie życie? Przysięgam Panu! Żeby tylko to wszystko się skończyło, żeby tylko widzieć go zadowolonym razem z tym jego przeklętym luksusowym samochodem, przysięgam, że byłabym gotowanawet boję się mówić na co)” i wybuchnęła płaczem.

Obłęd? Choroba psychiczna? Kto wie? Lubilem Stefana. Być może dla niego wymarzony samochód był czymś, czego my nie potrafimy zrozumieć, czymś, co, tak jak

talizman czy klucz, który otwierałby wąskie drzwi przeznaczenia, przekraczało rzeczywiste znaczenie auta jakkolwiek pięknego i doskonałego.

Aż wreszcie go spotkałem. Nigdy tego nie zapomnę. Umówiliśmy się w San Babila- przyjechał samochodem, którego przedtem nie widziałem. Auto było niebieskie, długie, nisko osadzone, było nowe, dwuosobowe, miało smukłą, ładnie zaokrągloną, wysuniętą do przodu sylwetkę. Tak na oko mogła kosztować co najmniej pięć milionów. Nie wiem, w jaki sposób Stefano mógł zdobyć te pieniądze.

„To twoje?” zapytałem, a on kiwnął głową, że tak.

„A niech to. Gratulacje. W końcu ci się udało.”

„No wiesz, oszczędności, oszczędności i jeszcze raz oszczędności.”

Obszedłem samochód dookoła, by mu się przyjrzeć. Nie rozpoznałem marki. Na brzegu maski był podobny do herbu znak, na który składał się zagmatwany splot inicjałów.

„Co to za samochód?”

„Angielski” odpowiedział. „Niebywała okazja. Marka niemal tylko dla wtajemniczonych zapewne jakiś model Daimlera.

Wszystko w tym aucie zachwycało, nawet mnie, a przecież nie jestem znawcą tematu: sylwetka, zwarta karoseria, te zawadiacko wysunięte koła, precyzja wykończenia, deska rozdzielcza podobna niemalże do ołtarza, siedzenia z grubej, czarnej skóry, delikatne jak kwietniowy wietrzyk.

„No wsiadaj” rzucił „dam ci się przejechać.”

Silnik nie ryczał, nie hałasował, tylko oddychał, oddychał mocno, ale tak, że przyjemnie go było słuchać. A przy każdym oddechu domy po obu stronach drogi zostawały, umykając w szaleńczym pędzie.

„I co ty na to?”

„Niesamowity” odpowiedziałem, bo nic bardziej odpowiedniego nie przyszło mi do głowy. „A Faustyna, co o nim myśli, powiedz.”

Przez chwilę widziałem jak jego twarz się zachmurzyła. Zamilkł.

„Co się stało? Nie zgadza się?”

„Nie” odpowiedział.

„No i co?”

„Faustyna odeszła.”

Zapadła cisza.

„Odeszła. Powiedziała, że już nie jest w stanie dłużej ze mną żyć.”

„A powód?”

„Kto zrozumie te baby?” Zapalił papierosa. „A ja się łudziłem, że mnie kocha!”

„Ale oczywiście, że cię kochała!”

„A jednak odeszła.”

„Dokąd? Wróciła do rodziców?”

„Rodzice nic nie wiedzą. Odeszła. Nic więcej nie wiem.”

Obserwowałem go. Był lekko blady. A w tym samym czasie pożądliwie ścisnął kierownicę, delikatnie pieścił nabrzmiałą gałkę dźwigni zmiany biegów, a jego stopa wciskała pedał gazu z czułością kogoś, kto przytula ukochane ciało. Samochód zaś na każdy taki dotyk reagował młodzieńczym drżeniem i zaczynał się kołysać.

Wydostaliśmy się z miasta i Stefano zjechał na autostradę do Turynu, dokąd dotarliśmy w niecałe trzy kwadranse. Szaleńcza jazda; jednak tym razem, inaczej niż zwykle, zupełnie się nie bałem, tak silne było poczucie mocy, jakie dawał samochód. Więcej nawet – mogło się zdawać, że samochód sam podporządkowywał się woli Stefana, odgadując i spełniając jego skryte pragnienia. A jednak Stefano bardzo mnie złościł. Rozumiem samochód, rozumiem, że to spełnienie jego szalonych marzeń. Ale co z Faustyną? Ta urocza kobieta go zostawiła. A on nawet się tym nie przejął.

Później jednak musiałem na długo wyjechać. Gdy wróciłem, tak czasem bywa, moje życie zupełnie się zmieniło. Spotykałem czasami Stefano, ale już nie tak często jak kiedyś. Podczas mojej nieobecności znalazł nową posadę, dobrze zarabiał, podróżował po świecie tym swoim cudownym wozem. I był szczęśliwy.

Mijały lata, raz się widywaliśmy, innym razem nie, przy okazji każdego spotkania pytałem Stefano o Faustynę, on odpowiadał, że Faustyna zniknęła już na zawsze, ja go pytałem o samochód, on zaś mówił, że auto, oczywiście jak zwykle rewelacyjne, tylko zaczyna już zdradzać swój wiek, ciągle jest w warsztacie a większość mechaników nie umie go naprawić, bo silnik jest zagraniczny i nikt nie wie, jak się do niego zabrać.

A potem przeczytałem notatkę w gazecie:

NIEZWYKŁA UCIECZKA SAMOCHODU

Wczoraj o godz. 17.00, niebieski samochód typu coupé, pozostawiony chwilowo bez właściciela przed barem przy ulicy Moscova 58, ruszył samodzielnie i włączył się do ruchu.

Minąwszy z rosnącą prędkością skrzyżowanie z ulicą Garibaldię a następnie z aleją Montello, auto gwałtownie skręciło w lewo, następnie w prawo by wjechać w aleję Elvezia, aż w końcu rozbiło się o stare ruiny gmachu Sforzów na skraju Parku, stając w płomieniach i tym samym ulegając całkowitemu zniszczeniu.

Trudno wyjaśnić, w jaki sposób maszyna, pozostawiona sama sobie, zdołała przejechać tę krętą trasę pomimo intensywnego ruchu, nie napotykając na żadne przeszkody i na dodatek nabierając prędkości.

Tylko niektórzy z obecnych zwrócili uwagę na samochód bez kierowcy. Ci nieliczni przypuszczają teraz, że właściciel, dla żartu, schował się pod kierownicą a ulicę obserwował przy pomocy lusterka. Ich zeznania są raczej spójne: samochód nie wyglądał na opuszczony. Wydawało się, że prowadzono go z niezwykłą wprawą i zdecydowaniem. Poza tym auto, wykonując gwałtowny skręt, ominęło motorynkę, która wyjechała niespodziewanie z ulicy Kanonicznej, gdy oba pojazdy dzieliły już tylko milimetry.

Przytaczamy powyższe szczegóły jako typowe dla działu „WYDARZENIA”. Podobne historie miały już miejsce również w naszym mieście. I nie zachodzi tu potrzeba, by wysnuwać nadprzyrodzone hipotezy.

Co do właściciela samochodu, po przeprowadzeniu identyfikacji numerów tablicy rejestracyjnej okazał się nim być czterdziestoletni Stefano Ingrassia, publicysta, zamieszkały przy ulicy Manfredini 12. Przyznał, że zostawił samochód bez dozoru przed barem przy ulicy Moscova, ale wyklucza możliwość, aby pozostawił włączony silnik.

Gdy tylko skończyłem czytać, natychmiast zacząłem szukać Stefano. Znalazłem go w domu, dość wstrząśniętego.

„To była ona?” zapytałem.

Kiwnął głową, że tak.

„To była Faustyna?”

„Tak, Faustyna, moja biedna gwiazda. Wiedziałaś?”

„Nie wiem. Parę razy nasuwały mi się wątpliwości. Tylko wydawało mi się to tak absurdalne.”

„Oczywiście, że absurdalne” odparł, zakrywając twarz dłońmi, „ale na świecie dzieją się czasem cuda z miłości. Pewnej nocy, rozumiesz, dziewięć lat temu, tej nocy, gdy trzymałem ją w ramionach. Coś strasznego. I zarazem cudownego. Wybuchnęła płaczem, a potem, jej drżące ciało zaczęło powoli twardnieć i nabierać rozmiarów. Ledwo zdążyła wyjechać na ulicę. Inaczej już na zawsze zostałaby w domu. Na szczęście przed domem nie było nikogo. A potem to już była kwestia dwóch, trzech minut. I proszę, oto ona, stała na krawężniku, nowa, płomienna. Lakier pachniał perfumami. Helas, jej ulubionymi. Pamiętasz, jaka była piękna?”

„I co dalej?”

„Dalej, to ja jestem łajdakiem, jestem zbrodniarzem. Ona z czasem się zestarzała, silnik już nie działał, jak kiedyś, ciągle coś się psuło. No i nikt już się za nią nie oglądał na ulicy. I wtedy zacząłem się zastanawiać, czy nie nadszedł czas, by zmienić samochód. No przecież nie będę bez końca jeździł tym zdezelowanym gruchotem.... Widzisz, jaki ze mnie łajdak, jaka świnia?...A wiesz dokąd się wybierałem, gdy zaparkowałem przy ulicy Moscova? Wczoraj wiozłem ją na sprzedaż i chciałem sobie kupić nowe auto. To straszne, za sto pięćdziesiąt tysięcy lirów chciałem ją sprzedać, moją żonę, która dla mnie oddała swoje życie... Teraz wiesz, dlaczego się zabiła.”

5. Bestia za kierownicą

(Tłumaczenie: Alicja Włodarczyk)

Być może dyrektor postąpił źle, wybierając do napisania reportażu o Piekło, człowieka tak nieśmiałego, słabego i nieprzygotowanego jak ja. Przy najmniejszej trudności, rumienię się i jąkam, nie mam więcej niż osiemdziesiąt centymetrów w klatce piersiowej, mam kompleks niższości i umykający podbródek; jeśli od czasu do czasu coś mi wyjdzie, to tylko przez gorliwość. Na szczęście kupiłem samochód.

W sumie to gorliwość się nie liczy w takim miejscu jak Piekło. Na pozór wszystko tutaj jest identyczne jak w zwykłym życiu. Czasem wydaje mi się wręcz, że jestem w Mediolanie: nawet niektóre ulice są identyczne, szyldy sklepów, afisze, ludzkie twarze, ich sposób chodzenia itd. A jednak, mając jakikolwiek kontakt z bliźnim, na przykład pytając o informację, wymieniając dwa, trzy słowa przy kupowaniu paczki papierosów lub pijąc kawę w barze, niewiele trzeba, by dostrzec różnicę, odległość, szarą, niewzruszoną oziębłość. To tak, jakby dotykać miękką kołderkę z piór i zorientować się, że pod spodem jest płyta z żelaza i marmuru. Ta zniechęcająca żelazna płyta jest długa jak to miasto; nie istnieje ani jeden kąt w tejże metropolii Piekła, gdzie nie idzie obić o ten nieszczęsny ciężki mur. Do tego trzeba by facetów dużo twardszych ode mnie. Na szczęście teraz mam samochód.

Między Mediolanem a niektórymi częściami Piekła istnieje takie podobieństwo, że niekiedy pojawia się podejrzenie, że tak naprawdę żadnej różnicy nie ma, że w rzeczywistości to to samo miejsce i także w Mediolanie (mówię Mediolanie, by przywołać nasze miasto, miasto nas wszystkich, zwykłą metropolię z naszego codziennego życia) – także w Mediolanie wystarczyłoby poskrobać trochę powłokę, leciutko zadrapać miękką emalię, by odkryć twardość, płytę złożoną z obojętności i lodu.

Kupiłem samochód i dzięki temu sytuacja uległa polepszeniu. Tu, w Piekło, samochód dużo znaczy.

Kiedy pojechałem, by go odebrać, zdarzył mi się ciekawy przypadek Samochody gotowe do odebrania, ustawione były kolejno, w długich rzędach, w olbrzymim salonie. Wiecie kto krzątał się między pojazdami, w jaskrawo niebieskim kombinezonie? Rosetta, służka Pani Belzeboth, piękna diablica. Rozpoznaliśmy się od pierwszego spojrzenia: „Co Pani tu robi, w tym okropnym świecie?”

„Ja? Pracuję”. – odpowiedziała.

„Porzuciła Pani Szefową?” – zapytałem.

„W żadnym wypadku. Pracuję tu i tam jednocześnie. W sumie to ta sama firma”. Zachichotała cichutko. Trzymała w ręku coś podobnego do wielkiej strzykawki.

„A na czym polega Pani praca?”.

„Wykańczam karoserie” – odpowiedziała. „Wystarczająco interesujące. Powodzenia. Żegnam” – zaznaczyła tym samym, że odchodzi. Potem odwróciła się i krzyknęła: „Widziałam Pański samochód. Wspaniały model, moje komplementy. Pański wóz doszlifowaliśmy szczególnie”.

W tym momencie zawołał mnie szef oddziału, by wydać mi pojazd. Był czarny, a w środku rozlegał się ten cudny zapach świeżego lakieru, niczym zapach młodości. Ale cóż do diabła robiła Rosella w wielkiej fabryce samochodów? Może znalazła się tam od tak, w momencie, gdy przyjechałem? Co miała na myśli mówiąc o „szczególnym doszlifowaniu”? Oczywiście, zasiadając za kierownicą, poczułem się pokrzepiony.

Prawdziwa zmiana zaszła po kilku godzinach. Nie wiem, miałem wrażenie, że z kółka kierownicy wydobywa się jakiś płyn, wszechmocna energia, która spływała na moje ramiona i rozprzestrzenia się wszędzie.

„Bull 370” to z pewnością piękna maszyna! Nie mieszczańska, nie uwodząca, nie dla playboya. To dwuosobowy wóz, ale nie sportowy, ciężki i wyzywający. Odkąd nim jeżdżę, jestem kimś innym.

Na pokładzie „Bulla 370” jestem młodszy i silniejszy, stałem się także przystojniejszy - ja, który nigdy nie znosiłem mojej własnej twarzy. Teraz położyłem nacisk na swobodną ekspresję, energię i nowoczesność; kobiety powinny patrzeć na mnie, czerpiąc z tego przyjemność; powinny mnie pożądać. Kiedy zwalniam lub przystaję, piękne dziewczyny rzucają się do ataku, aż ciężko uwolnić się od deszczu ich pocałunków.

Zmieniłem się pozytywnie jeśli chodzi o wygląd, więcej niż o trzy czwarte, ale najwięcej z profilu. Mam teraz sylwetkę prokonsula rzymskiego pierwszego imperium; jestem zarazem męski i arystokratyczny; ta moja, to sylwetka mistrza boksu. Mój nos był prosty, obwisły i bez wyrazu; teraz jest raczej orli, a jednocześnie płaski, co trudniejsze do otrzymania. Nie wiem, czy można tu mówić o klasycznym pięknie, jednak teraz podobam się strasznie się sobie podobam, kiedy przyglądam się sobie w lusterku wstecznym.

Wspaniała jest przede wszystkim pewność siebie, gdy jadę moim „Bullem”. Aż do wczoraj byłem człowiekiem zupełnie bez znaczenia, teraz zaś jestem niezwykle ważny, myślę, że nawet najważniejszy w całym mieście; nie istnieją zresztą superlatywy, które mogłyby opisać moją pozycję.

Pewność siebie, dobre samopoczucie, ładunek pozytywnej energii, atletyczna zarozumiałość: moje mięśnie na klatce piersiowej przypominają drzwi do Katedry, mam ochotę pokazać wszystkim kim jestem, mam ochotę wszcząć sprzeczkę, ja, pomyślcie, u którego sama myśl publicznej dyskusji, niegdyś powodowała omdlenie. Wrzucam pierwszy i drugi bieg, jadę na przejażdżkę, rura wydechowa wibruje i rozgrzewa się, moje osiemdziesiąt koni mechanicznych galopuje po ulicach, ich kopyta wydają głuchy odgłos ekstremalnej mocy, osiemdziesiąt, dziewięćdziesiąt, sto dwadzieścia, sześćset tysięcy koni czystej krwi.

Był taki jeden, jakiś czas temu, który nadjeżdżał z prawej. Zahamowałem. On zobaczył moją twarz, zahamował także i uczynił mi zaszczyt przejechania jako pierwszy. Więc ja ruszyłem z kopyta, „ordynarny łobuzie – krzycząc – pora na ciebie, Co to za gierki?” Wyszedłem z samochodu. Lepiej dla niego, że zwiął.

A ten kierowca tira? Na światłach miałem skrócić w lewo, zatrzymałem się na środku skrzyżowania i blokowałem przejazd. Kierowca zbliżył się do okienka; była to przerażająca bestia o ramieniu goryla. Wychylił się przez okno i zaryczał wściekle: „Rusz się, ślimaku!”. Powiedział to w dialekcie, więc ludzie zaczęli się śmiać. W tym momencie wysiadłem, podszedłem pod tira, a wokół zapadła się cisza (jaki w tamtej chwili miałem wyraz twarzy?). „Ty – powiedziałem wolno do goryla – masz coś do powiedzenia? Jest coś, co ci nie pasuje?” „Mi? Nie. Przepraszam Pana. Ja tak tylko, żartowałem”.

Słyszałem, że tu, w Piekło kładą na nawierzchnię kierownicy specjalna farbę, która jest jakby narkotykiem podobnym do tego, który pobudzał podejrzané instynkty w doktorze Jekyllu. Być może właśnie dlatego różne spokojne i spokojne osoby, gdy tylko siadają za kierownicą, zamieniają się w klnące bestie. Dlatego też wspomnienie grzeczności znika, człowiek się czuje wilkiem wśród wilków, śmieszne są kwestie pierwszeństwa związane z honorem, rządzą niecierpliwość, nieuprzejmość i nietolerancja. Mój samochód musiał ponadto otrzymać dary nadzwyczajne. Piękna Rosella, ze swoim „szczególnym doszlifowaniem”, prawdopodobnie przebrała miarkę.

Z tego powodu, kiedy prowadzę „Bulla 370”, czuję się w pełni usatysfakcjonowaną bestią, Nimbo Kidem: z całą brutalnością życia, żądzą szaleństwa, chęcią narzucania się, nakazowi bojaźni i szacunku przede mną, smakiem zniewagi, prostym i wulgarnym przydomkiem. Chodzi właśnie o te rzeczy, których dotąd nienawidziłem najbardziej.

I jeszcze: to bestialstwo wewnętrzne, musi być widoczne na mojej twarzy, w ekspresji, w ruchach ciała. Oszukuję sam siebie sądząc, że jestem piękniejszy niż wcześniej. Jednak

kiedy mój „samochodowy gniew” eksploduje, czytam w oczach obecnych obrzydzenie i przerażenie, jak zdarzało się Panu Hyde. Czy triumfuje demon, który siedzi we mnie?

Później, wieczorem, kiedy w niezmiernej samotności mojego domu wracam myślą do przeżytego dnia, przerażam się. A więc Piekło weszło we mnie, w moją krew, ja się cieszę złem i cierpieniem innych, mam satysfakcję z gnębienia bliźnich, ja często chciałbym niszczyć, bić, dręczyć, zabijać. Czasami jeżdżę moją potężną maszyną po mieście godzinami i bez ustanku z nadzieją na wypadek, który mi pozwoli poszukać zaczepki i wyładować gdzieś nienawiść i przemoc.

Nie zorientował się ten idiota, że nadjeżdżam? Nie miał lusterka? Dlaczego nie włączył świateł? Wyjeżdżając gwałtownie z parkingu, pół samochodu zajęło mi ulicę, więc ruszyłem, by uderzyć przeciw niemu, żegnajcie piękne światła z lewej strony!

„Tępaku!” – krzyknąłem zrywając się na równe nogi – patrz coś narobił! Można być jeszcze gorszym osłem?!”

Był to mężczyzna około czterdziestopięcioletni, w towarzystwie pięknej, młodej blondynki.

Uśmiechnął się, wychylił przez okienko i rzekł:

„Wie Pan co Panu powiem?”

„Co?” – zapytałem

„Ma Pan całkowitą rację”

„Ach, więc teraz chce Pan być zabawny?” – zapytałem.

Teraz także on wysiadł. Zorientowałem się ku mej nikczemnej radości, że mój wygląd powoduje u niego dreszcze.

„Naprawdę mi przykro – powiedział, podając mi swoją wizytówkę – na szczęście jestem ubezpieczony”.

„Myśli Pan, że da się to załatwić w taki sposób? Właśnie tak?”. Zgiętym wskazującym w środkowym palcem, wymierzyłem mu cios prosto w nos.

„Tonino, chodź tutaj!” – krzyknęła dziewczyna siedząca w samochodzie.

Przy piątym uderzeniu, mężczyzna zareagował popychając mnie do tyłu, jakby przez grzeczność.

„Świetnie! – wykrzyknąłem w furii – teraz także przemoc? Także uderzenia?”

Chwyciłem go za ramię, wykręciłem je okrutnie w tył, wzdłuż kręgosłupa, zmusiłem, by ukląkł.

„Nikczemniku – powiedział tamten – pomocy! Pomocy!”

„Teraz ty, łobuzie, pocałujesz wypukłość, którą spowodowałeś na moim samochodzie, będziesz ją lizał, jak liżą psy. W ten sposób nauczysz się jak postępować”.

Wokół stali oszołomieni luzie. Co się ze mną dzieje? Dlaczego nienawidzę tego człowieka? Dlaczego chce go widzieć zniszczonego? Skąd ta chęć gnębienia i niesprawiedliwości? Kto na mnie rzucił czar? Jestem podłością, nikczemnością. Jestem obrzydliwie szczęśliwy.

6. Mała kusicielka

(Tłumaczenie: Alicja Włodarczyk)

Będzie z rok odkąd zorientowałem się, że mój przyjaciel Umberto Scandri, zmienił się. Miał trzydzieści sześć lat, był drukarzem, wydawcą, a także interesującym malarzem. Był potwornie intelektualny. Jednak jego twarz przypomniała raczej twarz boksera: duża, mocna, uroczo spłaszczona; jego małe oczy iskrzyły mądrością i dobrocią. Miał czyste serce i równocześnie silny, autorytarny charakter.

Chociaż był młodszy ode mnie, narodziła się między nami wspólna przyjaźń, której podstawę stanowiło bezgraniczne zaufanie i wspólne marzenia. Spotykaliśmy się głównie dzięki pracy, by po jakimś czasie odwiedzać się prawie każdego wieczoru, dopóki Umberto się nie ożenił. W zasadzie jego żona była kobietą ustępliwą.

Dobrze. Gdzieś przed rokiem nasze wizyty zaczęły się ograniczać. Umberto miał coraz więcej pilnych zleceń, spotkań służbowych, coraz to nowy pretekst. Te kilka razy, kiedy udawało mi się go wyłowić na spotkanie, sprawiał wrażenie zwariowanego, był nerwowy, niespokojny, wręcz nietolerancyjny. On, zazwyczaj tak radosny i wylewny. Wydawałoby się, że ma gorączkę.

Oczywiście rozumiałem, że trapi go jakaś myśl, ale o nic nie pytałem. Skoro on, tak szczerzy z natury, nic nie mówił, znaczyło to, że jakiś poważny powód nakazywał mu milczenie. Nalegać z mojej strony, by się czegoś dowiedzieć, byłoby nietaktowne.

Aż pewnego wieczoru – na placu Repubblica, pamiętam, padało wówczas – chwycił mnie mocno za ramię i nieswoim głosem, przestraszony niczym dziecko, rzekł: „Spotkało mnie nieszczęście”.

Niestety! Ja już o tym wiedziałem, ale udałem, że nie rozumiem. „Co się dzieje?” – zapytałem. On spojrzał na mnie błagalnie, jakby z góry czekając na przebaczenie. „Kobieta” – wyszeptał. „Wiedziałem!”.

Mężczyzna w kwiecie wieku, pewny siebie, nabuzowany energią i pomysłami, wspaniały w swym porywie i zdecydowaniu w obliczu każdej przeciwności i niebezpieczeństw, był teraz trzęsącą się larwą.

„Ale kocha cię?” – zapytałem. „Nie i właśnie w tym jest problem” – odpowiedział. Opowiedział mi z najdrobniejszymi i zbędnymi szczegółami, kim ona była, jak źle go traktowała i o tym, jak on nie mógł bez niej żyć. To była jedna z tych melancholijnych historii tego skomplikowanego świata; taka sama jak wszystkie inne.

Sę w tym, że Umberto rozumiał tą absurdalną sytuację - on był w niej zakochany, a ona go lekceważyła. Mówił, że była piękna, ale nie miał zamiaru, jak to zwykle mężczyźni w takich okolicznościach, podnosić jej do miana bogini. Wręcz przeciwnie – opisywał ją w sposób okrutny – jako osobę wyrachowaną, chytrą, chciwą pieniędzy, o oschłym, betonowym sercu. Ale mimo to nie potrafił się wycofać. Zapytałem: „Naprawdę sądzisz, że nie jesteś w stanie z tym skończyć?”. „Teraz nie” – odpowiedział. „Ale rozumiesz, że tego typu osoba Cię...” – zacząłem. „Zrzuń, chcesz powiedzieć? Jasne, że to rozumiem. I to jak...” – odpowiedział.

Dwa dni później ją poznałem. Siedziała w jego biurze, na kanapie. Była młodziutka, o przenikliwej twarzy, nieopisanie świeżej skórze, czarnych włosach upiętych w dziwną, jakby dziewiętnastowieczną fryzurę i miała młodzieńcze ciało nastolatki. Piękna? Nie wiem. Oczywiście był to niezwykajny typ urody, z jednej strony była jak dziewczyna z ludu, a z drugiej – całkiem szykowna! Między jej wyglądem a tym, co mówił o niej Umberto, była jakaś niezrównana sprzeczność. Wszystko w niej było radosne, beztroskie, pełne radości życia, niewinnego oddawania się żądom życia. Taka przynajmniej się wydawała.

Przy spotkaniu ze mną była niezwykle uprzejma. Świergotała, patrząc na mnie, a jej usta otwierały się w psotnych uśmiechach. Wręcz przesadzała w tym sensie, że zachowywała się, jakby była gotowa do podrywu. Na Umberta nie zwracała uwagi, zupełnie jakby nie istniał. On, stojąc, z wymuszonym uśmiechem na ustach, kontemlował ją, ogłupiony.

Gestem uroczego bezwstydu, Lunella poprawiła spódnicę, pozwalając zobaczyć więcej, niż przystoi. Potem skłoniła prowokująco głowę, niczym zuchwała uczennica: „Pan wie, kim jestem? Jestem cyklonem – powiedziała – jestem syreną morską, jestem tęczą. Ja jestem... ja jestem rozkoszną dziewczynką”. Śmiała się przy tym, szczęśliwa.

Dokładnie w tym momencie odkryłem pod tą dziecięcą kokieterią, bezgraniczną i przez nią samą kontrolowaną - zdolność kłamania. Nie potrafię powiedzieć dlaczego. To było doznanie niemalże fizyczne.

Wreszcie zwróciła się do Umberto: „Misiulku – rzekła z najbardziej sprytnym ze swoich uśmiechów - mów wiewióreczko moja!”.

Umberto wstrząsnął głową, jakby między doznaniem przyjemności a zakłopotaniem.

„Dalej Misiulku, mów wiewióreczko moja!”.

Spojrzałem na niego. Z idiotycznym wyrazem twarzy Umberto wymamrotał: „Wiewióreczko..”. „Moja..” – skończyła ona. „Moja” – dokończył zwycięsko mężczyzna. W tym momencie Lunella krzywiąc piękne usta, naśladując jakby jakąś disneyowską postać,

wydała dziwny głos, zachowując się przy tym jak dziecko. W jej wzroku było tak wiele ironii i wyrachowanej radości z poczucia posiadania, że aż dreszcz mi przeszedł po plecach.

Później, kiedy on już wyszła, zapytałem Umberta: „Misiulku? Pozwalasz je się nazywać Misiulku? Czy ty sobie zdajesz sprawę, jak cię to umniejsza?”.

„Oh – odpowiedział – trzeba jej to wybaczyć. To taka jeszcze dziewczynka!”

Nie widziałem ani jego, ani jej przez kilka miesięcy. Co się mogło stać? Dzwoniłem i nic. Szedłem odwiedzić go w domu i nic. Ta zwariowana miłość całkowicie go pochłonęła. Szkoda, to był dobry i sympatyczny mężczyzna.

Kilka dni później jego żona mnie do siebie poprosiła. Poszedłem. Opowiedziała mi to, o czym już wiedziałem. Płakała. Błagała mnie, bym jej pomógł. Od piętnastu dni Umberto nie pokazał się ani w domu, ani w biurze. Jakby wyparował. Coś musiało się wydarzyć. Obiecałem jej więc, że poczynię poszukiwania.

Poszukiwania? Pierwszą rzeczą, jaka przyszła mi wówczas na myśl, była Lunella - pójść do niej. Na pewno potrafiłaby mi coś powiedzieć: być może bujdy, ale zawsze to lepsze niż nic. Na szczęście znałem jej adres.

Poszedłem tam o trzeciej po południu. Jakby wiedziała, że mam się zjawić – wprost nie mogła się lepiej przygotować. Miała na sobie prościutkie ubranko, ale wyzywające, z wprawiającym w zakłopotanie dekoltem. Wydawało się, że jest w swoim żywiole. Była w formie, radosna, niemalże lekko podekscytowana.

Mieszkała w jednym z klasycznych apartamentów dla samotnych dziewcząt, błędzących i marzycielskich – wśród mebli w stylu fałszywego rokoka, odtwarzaczem CD, fałszywymi perskimi dywanami, telewizorem i obrazami z okropnymi pejzażami, zamkniętymi w ciężkich, pozłacanych ramach. Zapropnowała mi whisky i włączyła płytę Joe Sentierego.

„Proszę posłuchać – powiedziałem, przechodząc od razu do rzeczy – co z Umbertem?”

„Umbertem?” – zapytała zdziwiona – „Też chciałabym to wiedzieć. Nie widzę go od jakiś dwóch miesięcy, a może nawet dłużej. Piękny człowiek, wie Pan? Także sympatyczny, ale straszny nudziarz! Zakochał się we mnie, Pan o tym wiedział, prawda? I nagle, ni z tego, ni z owego, kto go widział, to go widział... Ale dlaczego nie przejdziemy „na ty”? Chyba Ci to nie przeszkadza? Rozmowa pójdzie łatwiej”.

„Nie widziała go Pani dwa miesiące?” - zapytałem mało przekonany.

„Misiulku, Bobik!” – krzyknęła w tym momencie Lunella, nie odpowiadając na moje pytanie.

Jakby na wezwanie, wtargnęły do salonu dwa psy, mały pudelek i bokser. Ten drugi był dosyć tłusty i zwiotczały; nie wiem czemu, ale zdało mi się, że już go gdzieś widziałem.

Rzuciły się oba na Lunellę, która śmiejąc się, starała się trzymać ich z daleka. „No, dobre pieski!”.

Obydwa były szalone. Zachłannie lizały jej szyję, policzki, usta. Dziewczyna podniosła się i poszła po laskę pomalowaną na czerwono, długą około półtora metra.

„Do czego ona służy?” – zapytałem.

„Ah, aby je tresować”.

Zauważyłem, że bokser nawet na mnie nie spojrzał. Wydawało się wręcz, że przeszkadza mu moja obecność. Usuwał się, gdy próbowałem go dotknąć. Dziwne... Psy tej rasy patrzą zwykle prosto w twarz.

„Wiesz Dino” – powiedziała Lunella i rozpościerając się na kanapie, oparła się o mnie, bym wyraźnie poczuł jej ciało, ale to był tylko moment – „że Misiulek jest naprawdę dobry?”

„Ach, tak?” – zapytałem – „Ale, przepraszam, Umberto..”

„Proszę cię, popatrz” – nalegała – „popatrz jaki jest inteligentny”.

Otworzyła ceramiczne pudełko z biszkoptami, wzięła prawą ręką ciastko, przyłożyła je do pyska dyszącemu bokserowi.

„Dobry, Misiulek, dobry, poczekaj”.

Pies podniósł pysk ku biszkoptowi, by go złapać. Ona, przygotowana na to, trzepnęła go w nos. Pies zatrzymał się, merdając szybko ogonem.

Więc ona, prawą ręką, położyła biszkopt na nosie psa, zaś lewą ręką machała groźnie laską.

„Zaczekaj Misiulku, dobry piesek, dobry!”

Z ciasteczkiem na środku nosa, bokser pozostawał nieruchomy, a dwie wstążki śliny wypływały mu z obu kącików pyska.

„Mówię ci, poczekaj”.

To oczekiwanie trwało dobrą minutę, więc pies starał się zlizać biszkopta. Jak grom z jasnego nieba, dziewczyna wymierzyła mu suche uderzenie laską i ciastko spadło na podłogę.

„Widzisz, jakie są łakome?” – powiedziała usatysfakcjonowana. Także pudelek, dotąd znudzony, obserwował z zainteresowaniem tę scenę.

Wreszcie bokser dostał ciastko, które połknął w okamgnieniu. Lunella znów wystawiła go na próbę. „No, Misiulku, daj mi łapkę. Podaj łapkę, a potem cię popieszczę”.

Bokser, desperacko przeszywając ją wzrokiem, podał lewą łapę. Po twardym uderzeniu łaską, pochylił się. „Nie tą, tą drugą”. Bokser uniósł ku górze prawą łapę, a Lunella bardzo się przy tym ubawiła.

„Dlaczego nazwała go Pani Misiulek? – zapytałem. „Nie nazywała tak Pani także Umberta?”.

„Oczywiście, to prosta kombinacja. Och, kto wie, może to znak, że w głębi duszy kocham także Umberta” – powiedziała i patrzyła na mnie, śmiejąc się, z tą swoją dwuznaczną ekspresywnością – niewinną i bezwstydną.

Powiedziawszy to, odwróciła się do małego pudelka. „Chodź Bobi, podejdź do swojej mamusi!”. Wzięła go w ramiona, przytuliła, pozwalając mu się obcałowywać.

Zazdrosnemu bokserowi, uniosła się sierść na grzbiecie. „Misiulku, Misiulku” – wołałem go, ale on poprzysiągł sobie ignorować mnie.

„Dziwne” – powiedziałem – na kąciku prawego oka ma bliznę. Taką jak Umberto”.

„Naprawdę? – zapytała radośnie Lunella – nigdy nie zauważyłam”.

Bokser już nie machał ogonem. Pani pieściła innego pieska, Misiulek więc skoczył, by pochwycić zębami rywala.

Lunella zerwała się na równe nogi, rozwścieczona. „Brzydkie, niechlujne psisko!” – powiedziała i przyłożyła mu łaską z całej siły w pysk. „Jesteś zazdrosny, tak? Natychmiast idź na leżankę, draniu”. Kopnęła go z całej siły.

Biedny bokser, błagając oczyma swoją panią, odwrócił się, idąc na leżankę pod stołem.

„Widziałeś jaki łobuz?” – powiedziało małe niemiłosierne **ścierwo**. „Ależ oberwał! Trzeba tak robić, bo jak nie, to one stają się naszymi właścicielami. Jak tylko się pomylą, karać ich to święta racja. Bić po nosie, bo tam je najbardziej boli. Później są jak aniołki” – zaśmiała się zwycięsko.

Skulony pod stołem, trzęsąc się, bokser wreszcie na mnie spojrzał. Był to wzrok stworzenia smutnego, zwycięzonego, zgaszonego, zniszczonego, poniżonego, które wciąż mimo wszystko pamiętało mgliście honor straconej młodości.

Patrzył na mnie i łzy kapały mu z oczu. Ten ulubiony, ta ekspresja, ten duch... Jak na mnie patrzył! Biedny Umberto...

7. Wrona

(Tłumaczenie: Krystyna Szwał)

Wielki przemysłowiec podupadł, czuł się zmęczony i zniechęcony. Zamknął się w swojej willi na wsi, przyjaciele jeden po drugim go opuścili. Spędzał dnie w ogrodzie, obserwując i słuchając wrony, które zamieszkiwały pobliskie drzewa, zaczął rozumieć ich język, zaczął z nimi rozmawiać. Codziennie całymi godzinami gawędził z wronami. Służący, znudzeni i źle opłacani, zwolnili się z pracy. Pewnego ranka wielki przemysłowiec obudził się przemieniony we wronę. Przydzieliły mu na mieszkanie stare zniszczone gniazdo, ale zważywszy na wiek i niedoświadczenie, nie był on w stanie go naprawić, inne wrony dobrze się pilnowały, aby mu nie pomóc. Gniazdo było na gałęziach drzewa obok autostrady, do gniazda wpadał deszcz. Nocą, przemoczony i skostniały, z trzęsącymi się skrzydłami, wielki przemysłowiec widział przejeżdżające potężne samochody, wiozące dawnych kolegów, którzy po dniu robienia wielkich interesów wracali z Turynu w towarzystwie przepięknych sekretarek.

8. Dziewczyna, która spada

(Tłumaczenie: Krystyna Szwaśc)

W wieku dziewiętnastu lat, Marta wychyliła się z wierzchołka wieżowca i, widząc w dole miasto rozbłyskające światłami wieczoru, dostała zawrotu głowy.

Wieżowiec był srebrny, najwyższy i sprzyjający w tę przepiękną i czystą noc, podczas gdy wiatr rozciągał delikatne nitki chmur, tu i tam, na tle bezgranicznego błękitu. Istotnie, była to godzina, w której miasta są jak pod wpływem natchnienia, a ten, kto nie jest ślepy, zostaje przez nie pochwycony. Z powietrznego szczytu dziewczyna widziała ulice i mnóstwo budynków skręcających się w długim spazmie zachodu słońca, a tam, gdzie kończyła się biel domów, zaczynał się błękit morza, które widziane z góry zdawało się wznosić. A jako że ze wschodu nadciągała zasłona nocy, miasto stało się słodką otchłanią z mrowiem drgających świateł. Byli tam wpływowi mężczyźni i jeszcze bardziej wpływowe kobiety, futra i skrzypce, samochody pokryte onyksem, świecące szyldy nocnych lokali, długie korytarze wygasłych rezydencji, fontanny, diamenty, milczące antyczne ogrody, przyjęcia, pragnienia, miłości i, przede wszystkim, ten niszczący czar wieczoru, przez który snuje się marzenia o wielkości i chwale.

Widząc te rzeczy, Marta wychyliła się przez balustradę i puściła się. Zdało jej się, że wznosi się w powietrzu, ale spadała. Zważywszy na niezwykle wysokość wieżowca, ulice i place na dole były bardzo daleko, kto wie, ile czasu potrzeba, aby tam dotrzeć. Ale dziewczyna spadała.

O tej godzinie tarasy i balkony ostatnich pięter były wypełnione eleganckimi i bogatymi ludźmi, którzy pili koktajle i prowadzili głupie rozmowy. Dochodziły z nich rozproszone i pomieszane odgłosy muzyki. Marta minęła ich i wielu wychyliło się, aby na nią popatrzeć.

Loty tego typu – w większości przypadków właśnie dziewczyn – nie były w wieżowcu rzadkością i stanowiły ciekawą rozrywkę dla mieszkańców; również dlatego cena tych mieszkań była niezwykle wysoka.

Słońce, które jeszcze nie zaszło do końca, robiło co tylko możliwe, aby oświetlić sukienkę Marty. Była to skromna wiosenna sukienka, kupiona gotowa za niewielką sumę. Ale liryczne światło zachodu słońca sprawiało, że wyglądała szymbielnie.

Z balkonów miliardów wytworne ręce wyciągały się w jej stronę, oferując jej kwiaty i kieliszki. “Może małego drinka?... Miły motylu, dlaczego się Pani nie zatrzyma na moment między nami?”

Ona się śmiała, frunąc szczęśliwa (ale tymczasem spadała): “Nie, dziękuję, przyjaciele. Nie mogę. Spieszę się, aby zdążyć.”

“Zdążyć dokąd?”, pytali ją.

“Ach, nie zmuszajcie mnie do mówienia”, odpowiadała Marta i machała rękami w geście przyjacielskiego pozdrowienia.

Pewien młodzieniec, wysoki brunet, bardzo wytworny, wyciągnął ramiona, aby ją pochwycić. Podobał jej się. A jednak Marta uchyliła się szybko: “Jak Pan może?” i zdążyła jeszcze palcem trącić go po nosie.

Zajmowali się więc nią ludzie luksusu i fakt ten nappełniał ją satysfakcją. Czuła się czarująca, modna. Na ukwieconych tarasach między kelnerami w bieli, chodzącymi tam i z powrotem, a porywami egzotycznych piosenek, rozmawiano przez kilka minut, a może krócej, o tej młodej dziewczynie, która ich mijała (z góry do dołu, lecąc kursem pionowym). Niektórzy mówili, że jest piękna, inni, że tak sobie, wszyscy uważali, że jest interesująca.

“Ma Pani przed sobą całe życie”, mówili jej, “dlaczego tak się Pani spieszy? Ma Pani jeszcze czas, aby biec i się zmęczyć. Proszę się zatrzymać na moment z nami, to nic innego jak skromne małe przyjęcie wśród przyjaciół, przecież byłoby tu Pani dobrze.”

Ona robiła gest, jakby chciała odpowiedzieć, ale przyśpieszenie ziemskie już ją zaniósło piętro niżej, dwa, trzy, cztery piętra niżej; jak radośnie się spada, mając zaledwie dziewiętnaście lat.

Oczywiście odległość, jaka ją dzieliła od dna, to znaczy od poziomu ulic, była ogromna; mniejsza niż przed chwilą z pewnością, aczkolwiek nadal znaczna.

W międzyczasie słońce zanurzyło się w morzu, zniknęło przemienione w drgający czerwonawy grzyb. Nie było już więc jego ożywczych promieni, które oświeślały sukienkę dziewczyny i przemieniały ją w powabną kometę. Na szczęście okienka i tarasy wieżowca były prawie wszystkie oświetlone, a ich intensywne odbicia ogarniały ją całą, w miarę jak je mijała.

Teraz wewnątrz mieszkań Marta nie widziała już tylko grup beztroskich ludzi, od czasu do czasu były też biura, gdzie przy stolikach ciągnących się długimi rzędami siedziały urzędniczeki w czarnych lub niebieskich fartuchach. Wiele z nich było młodych tak jak ona, a może trochę młodszych. Zmęczone już dniem, co jakiś czas podnosiły oczy znad papierów i maszyn do pisania. W ten sposób również one ją zobaczyły i niektóre podbiegły do okien: «Dokąd lecis? Dlaczego w takim pośpiechu? Kim jesteś?», krzyczały do niej, a w ich głosie słyszeć było coś na kształt zazdrości.

“Czekają na mnie tam na dole”, odpowiadała. “Nie mogę się zatrzymać. Wybaczcie mi.”

I jeszcze śmiała się, płynąc nad przepaścią, ale nie był to już ten sam śmiech, co wcześniej. Noc podstępnie zapadła i Marta zaczynała czuć zimno.

W tym momencie, patrząc w dół, zobaczyła przy wejściu do jednego budynku żywą aureolę świateł. Zatrzymywały się tam długie czarne samochody (z powodu odległości wyglądały jak mrówki), wysiadali z nich mężczyźni i kobiety, niespokojni czy aby uda im się wejść. Zdało jej się, że rozróżniała w tym mrowiu ludzi lśnienie klejnotów. Nad wejściem powiewały flagi.

Najwyraźniej było tam duże przyjęcie, właśnie takie, o jakim ona, Marta, marzyła od dzieciństwa. Biada, jeśli jej tam zabraknie. Tam w dole czekała na nią okazja, nieuniknioność, nieprawdopodobna przygoda, prawdziwa inauguracja życia. Czy dotrze tam na czas?

Ze złością zdała sobie sprawę, że jakieś trzydzieści metrów wyżej spadała inna dziewczyna. Była zdecydowanie piękniejsza od niej i miała na sobie dość elegancką koktajlową sukienkę. Niewiadomo dlaczego leciała w dół z prędkością dużo większą od prędkości Marty, tak że po chwili prześcignęła ją i zniknęła w dole, chociaż Marta wołała ją. Bez wątpienia dotrze na przyjęcie przed nią, być może wszystko to było ukartowane, aby zająć podstępnie jej miejsce.

Potem zdała sobie sprawę, że nie tylko one dwie spadały. Wzdłuż wieżowca różne inne bardzo młode kobiety leciały w dół, ich twarze napięte od emocji lotu, ręce radośnie wymachujące, jakby chciały powiedzieć: oto jesteśmy tu, to nasza godzina, przyjmijcie nas z radością, czyż świat nie jest nasz?

Był to więc wyścig. A ona miała tylko nędzną sukieneczkę, podczas gdy te inne popisywały się modelami pięknego kroju, a jedna wręcz przyciskała do nagich ramion obszerną etolę z norek. Tak pewna siebie, kiedy wzbijała się do lotu, teraz, Marta czuła narastające drżenie w środku, może po prostu z zimna, a może też był to strach, strach, że popełniła nieodwracalny błąd.

Zapadała już głęboka noc. Okna gasły jedne po drugich, echa muzyki rozbrzmiewały coraz rzadziej, w biurach nie było nikogo, żaden młodzieniec nie wychylał się już z parapetu wyciągając ręce. Która była godzina? Przy wejściu do budynku tam w dole – który w międzyczasie stał się większy i można już było rozróżnić wszystkie szczegóły architektoniczne – nadal widać było rzęsiste światło, ale ruch samochodów, które przyjeżdżały i odjeżdżały, ustał. A nawet, od czasu do czasu, małe grupki osób wychodziły z bramy i oddalały się zmęczonym krokiem. Potem zgasły również światła przy wejściu.

Marta poczuła, jak ściska jej się serce. Niestety, nie dotrze na czas na przyjęcie. Spoglądając w górę, zobaczyła strzelisty wierzchołek wieżowca w całej swojej okrutnej potędze. Był już prawie cały pogrążony w ciemności, z jeszcze tylko gdzieś niegdzie rozrzuconymi oświetlonymi oknami na ostatnich piętrach. A ponad szczytem rozciągało się powoli pierwsze słabe światło świtu.

W małej jadalni na dwudziestym ósmym piętrze mężczyzna pod czterdziestkę pił poranną kawę i czytał gazetę, podczas gdy żona porządkowała pokój. Zegar na kredensie pokazywał za kwadrans dziewiątą. Niespodziewanie przed oknem przeleciał cień.

„Albercie”, krzyknęła żona, „widziałeś? Przeleciała kobieta.”

„Jaka była?”, spytał, nie podnosząc oczu znad gazety.

„Stara”, odpowiedziała żona. „Zgrzybiała staruszka. Wyglądała na przestraszoną.”

„Zawsze to samo”, mruknął pod nosem mężczyzna. „Przy niskich piętrach przelatują tylko zgrzybiałe staruszki. Piękne dziewczyny widać od pięćdziesiątego pietra w górę. Nie bez powodu tamte mieszkania są takie drogie.”

„Korzyścią jest to”, zauważyła żona, „że tu na dole można przynajmniej usłyszeć głuchy odgłos uderzenia, kiedy dosięgają ziemi.”

„Tym razem nawet i tego nie”, powiedział, potrząsając głową po paru chwilach nasłuchiwania. I upił kolejny łyk kawy.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

A. José María Merino

50 cuentos y una fábula. Punto de Lectura, brak miejsca wydania, (1992) 2001.

Cuentos de los días raros. Alfaguara, Madryt 2004.

Cuentos del Barrio del Refugio. Alfaguara, Madryt 1994.

El heredero. Alfaguara, Madryt 2003.

El narrador narrado. W *Cuadernos de narrativa*. Grand Séminaire de Neuchâtel.

Coloquio internacional José María Merino. Arco/Libros, Madryt 2005.

La impregnación fantástica: una cuestión de límites. "Quimera" n° 5. Barcelona, lipiec–sierpień 2002.

B. Bernardo Atxaga

El mundo de Obaba: www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba

Lista de locos y otros alfabetos. Siruela, Madryt 1998.

Obabakoak. Ediciones B, Barcelona (1989) 2004.

W poszukiwaniu ostatniego słowa. Tłum. T. Sikora. Oficyna Literacka, Kraków 1992.

C. Natasza Goerke

Fractale. Prószyński i S-ka, (Poznań 1994) Warszawa 2004.

D. Dino Buzzati

Il Colombre, Oscar Mondadori, Mediolan 1966.

E. Julio Cortázar

Aksolotl. Opowiadania 1. Tłum. Z. Chądzyńska i M. Jordan. Muza, Warszawa 2009.

Axolotl. Los relatos, 1: Ritos. Alianza Editorial, Madryt 1976.

Babie lato. Opowiadania 1. Tłum. Z. Chączyńska i M. Jordan. Muza, Warszawa 2009.

Las babas del diablo. Los relatos, 3: Pasajes. Alianza Editorial, Madryt 1976.

Daleka. Opowiadania 1. Tłum. Z. Chączyńska i M. Jordan. Muza, Warszawa 2009.

Lejana. Los relatos, 3: Pasajes. Alianza Editorial, Madryt 1976.

Tajemnicza broń. Opowiadania. Tłum. Z. Chączyńska. PIW, Warszawa 1967.

Bibliografia przedmiotowa

Prace poświęcone metamorfozie

Apuleyo L., *El asno de oro*. Alianza Editorial, Madryt 2000.

Brunel P., *Le myhte de la métamorphose*, Armand Colin, Paryż 1974.

Prace poświęcone autorom analizowanych opowiadań

Abad J., *Dino Buzzati: tríptico misógino*. W *Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*. Ed. Mercedes González De Sande. AcCiBel Editores, Sevilla 2009.

Alazraki J., *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona 1994.

Anderson B., *La imposibilidad de narrar*. Editorial Pliegos, Madryt 1990.

Cruz J.G., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Editorial Pliegos, Madryt 1988.

García C.J., *Efectos paradójicos de la narración en dos relatos de José María Merino: "La prima Rosa" y "Zarasia, la maga"*. W Ed. A. Encinar y K.M. Glenn, *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*. Edilesa ensayo, León 2000.

Giovanni M.A., *La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de la identidad*. W *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional José María Merino*. Arco/Libros, Madryt 2005.

Glenn K.M., *Cartografía de "Cuentos del Barrio del Refugio"*. W A. Encinar y Glenn K.M., *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*. Edilesa ensayo, León 2000.

Martínez Peñuela A., *Un caso clínico: el destino del hombre en Dino Buzzati*. Cuadernos de Filología Italiana, n° extraordinario 773–783, brak miejsca 2000.

Olarizegi Alustiza M.J., *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao 2002.

Sądowska P., *Obabakoak de Bernardo Atxaga como manual de hacer literatura vasca*. W *I Jornadas de Literatura en español*. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Uniwersytet Warszawski. Warszawa 2006.

Valls F., *La marimba llora (sobre "Imposibilidad de la memoria" y otros cuentos de José María Merino)*. W A. Encinar y K.M. Glenn, *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*. Edilesa ensayo, León 2000.

Prace poświęcone literaturze fantastycznej

Albertazzi S., *Il punto su la letteratura fantastica*. Editori Laterza, Rzym 1993.

Antología de la literatura fantástica, J.L. Borges, A. Bioy Casares, S. Ocampo. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1965.

Arán P.O., *En torno al problema del género fantástico*. "Quimera" n° 5, lipiec–sierpień 2002.

Campra R., *Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social*. Casa de las Américas, XXXIX, n° 213, Hawana 1998.

Campra R., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci editore, Rzym 2000.

Erdal Jordan M., *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje* Iberoamericana, Madryt 1998.

Fine R., *La desautomatización en literatura: su ejemplificación en El Aleph de Jorge Luis Borges*. Ediciones Hispamerica, Gaithesburg 2000.

Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paryż 1970.

C. Konteksty

Almodóvar A.R., *Cuentos al amor de la lumbre*. Alianza Editorial, Madryt 2004 (1) 2005 (2).

Araszkiewicz A., *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Fundacja Ośka, Warszawa 2001.

Arranz F. (dir.), *Cine y género en España*. Cátedra, Madryt 2010.

Badinter E., *XY tożsamość mężczyzn*. Tłum. G. Przewłocki. Wydawnictwo WAB, Warszawa 1993.

Beauvoir S., de, *Druga płeć*. Tłum. Ga. Mycielska i M. Leśniewska. Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009, s. 14. *Le deuxième sexe*. Folio, Paryż 1949.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Tłum. P. Biłos. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005. *La distinction. Le sens commun. Critique sociale du jugement*. Les éditions de Minuit, Paryż 1979.

Bourdieu P., *Męska dominacja*. Tłum. L. Kopciewicz. Oficyna Naukowa, Warszawa 2004. *La domination masculine*. Éditions du Seuil, Paryż 1998.

Braidotti R., *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, Madryt 2005.

Brodzka A., Puchalska M., Semczuk M., Sobolewska A., Szary-Matywiecka E., *Słownik literatury polskiej*. Wydawnictwo Ossolińskich, Wrocław 1993.

Burzyńska A., M.P. Markowski. *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak, Kraków 2006.

Butler J., *Deshacer el género*. Ed. Paidós. Barcelona 2006. *Undoing gender*, Routledge, Nowy Jork 2004.

Butler J., *Uwikłani wpleć*. Tłum. K. Krasuska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. *El género en disputa*, Paidós, Barcelona 2007.

Calderón Puerta A., *El fenómeno de la metamorfosis en "La última escapada del padre", de Bruno Schulz, "Axolotl" y "Tía en dificultades", de Julio Cortázar y "Lista del canónigo Lizarra", de Bernardo Atxaga w La metamorfosis en las literaturas en lengua española*. Ed. G. Menczel y L. Scholz. Uniwersytet Eötvös Loránd. Budapeszt, 2006.

Calderón Puerta A., *La trampa de Circe. El motivo mitológico en dos relatos de Julio Cortázar y Dino Buzzati*. W *Reescritura e intertextualidad*. U. Aszyk (red.), Biblioteka Iberystyka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007.

Castro García A., *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. KRK Ediciones, Oviedo 2009.

Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Wydawnictwo wab, Warszawa 2009.

Eliade M., *Sacrum – Mit – Historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Państwowe Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Foucault M., *Historia seksualności*. Tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010. *Histoire de la sexualité*. Gallimard, brak miejsca 1976.

Foucault M., *Narodziny kliniki*. Tłum. Paweł Pieniążek. Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. XI. *Naissance de la clinique*. Quadrige/Puf, Paryż 1963.

Foucault M., *Nadzorować i karać*. Tłum. Tadeusz Komendant. Fundacja Aletheia, Warszawa 1998. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard, Saint-Amand 2007.

Giddens A., *Socjologia*. PWN, Warszawa 2004.

Guillén C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona 2005.

Hemingway E., *The Old Man and the Sea*. Arrow Books, Londyn 2004.

Janion M., *Kobiety i duch inności*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996.

Jarzębski J., *Proza dwudziestolecia*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Kafka F., *Przemiana*. Tłum. J. Kydryński. W *Dzieła wybrane*, t. I. PIW, Warszawa 1994.

Lágrimas de Eros (Łzy Erosa), katalog z wystawy pod tym samym tytułem, która odbyła się w Madrycie między 20 października 2009 a 31 stycznia 2010 roku. Muzeum Thyssen-Bornemisza i Fundación Caja Madrid.

Lindesmith et al. A.R., *Psicología social*. Tłum. S. Ramírez Dorado, J. C. Revilla Castro i L. Gimeno Giménez. Siglo XXI, Madryt 2006.

Martín Gaité C., *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, Barcelona 1987.

Mayayo P., *Frida Khalo. Contra el mito*. Ensayos Arte Cátedra, Madryt 2008.

Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*. Czytelnik, Warszawa 1979.

- Nerval J., *El desarrollo humano*. Siglo XXI, Madryt 2006.
- Paz O., *Labirynt samotności*. Tłum. J. Zych. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991. *El laberinto de la soledad*. Cátedra Letras Hispánicas, Madryt 1998.
- Pérez Romero E., *La mujer en el cine español*. Arkadin Ediciones, Madryt 2010.
- Platon, *Państwo*. Wydawnictwo AKME, Warszawa 1990.
- Réage P., *Historia O*. Tłum. M. Fabjanowski. Oficyna Wydawnicza Mierki. Brak miejsca i daty wydania.
- Said E., *Orientalizm*, Tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005. *Orientalismo*. Editorial De bolsillo, Barcelona 2008.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa 1972.
- Słowacki J., *Godzina myśli*. W *Dzieła wybrane. Liryki i powieści poetyckie*. Wydawnictwo Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983.
- Spivak G.C., *Krytyka postkolonialnego rozumu*. W A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Znak, Kraków 2006.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*. eFKa, Kraków 2001.
- Taibo C. (dir.), *Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones*. Los libros de la catarata, Madryt 2007.
- Tuwim J. (zebrał), *Polska nowela fantastyczna*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Zambrano M., *Los sueños y el tiempo*. Biblioteca de ensayo Siruela, Madryt 2006.